

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

(DEPARTAMENTO DE HISTORIA Y TEORÍA DEL ARTE)



**EL ARTE DE YVES KLEIN: UNA APROXIMACIÓN A LA
CREACIÓN BAJO EL PENSAMIENTO DE DONALD W. WINNICOTT**

TESIS DOCTORAL

Lucía Delgado Porras

Director: Fernando Castro Flórez

Madrid, 2017

Resumen

Esta Tesis ha revisado las investigaciones estéticas del artista francés Yves Klein (1928-1962) a la luz de las teorías del pediatra y psicoanalista Donald Woods Winnicott (1896-1971). Regresamos a un artista tan afamado como Klein para realizar un preciso reconocimiento de su mayor obra: su propia persona irradiada en la atmósfera. Durante la breve, pero intensísima trayectoria artística, el ambiente fue una cuestión primordial y necesaria para la creación de sus obras, las cuales tratan de renovar y refinar la percepción del espectador. Con este planteamiento nos hemos situado en la problemática del uso del cuerpo femenino de las célebres antropometrías y en su metafórico e intrincado sentido del canibalismo como forma de arte. Con la experiencia clínica y el corpus ideológico de Winnicott, fundamentales para el desarrollo del psicoanálisis relacional y eficaces para multitud de esferas de conocimiento sociales y artísticas, hemos dado una nueva lectura hacia la figura de Yves Klein: partimos de la línea como motivo disruptivo y alterador frente a un monocromo azul profundo extraído del despejado cielo mediterráneo de Niza, su ciudad natal y reinventado en el célebre *International Klein Blue* (IKB). Se han empleado significaciones descentralizadoras del ego ligadas al color con el concepto de unidad dual winnicottiano y se han valorado cada una de las partes implicadas en las antropometrías, considerando el proceso de integración del yo y reflexionando especialmente sobre la instrumentalización del pincel viviente y sobre la disposición de la resultante huella. Asimismo, la investigación ha revisado el significado del vacío o la atmósfera percibida como una superabundancia azul inmaterial; ha subrayado la importancia de las obras de fuego, las cosmogonías, los relieves, las esponjas, los proyectos y las acciones de Klein como manifestaciones del desarrollo de la nueva identidad; y ha puesto de relieve el rol del espectador cuya receptividad resulta determinante. El regreso a Klein se acerca a la íntima relación de su obra con la salud, necesaria para el desarrollo de un nuevo resurgir artístico.

Palabras clave: Yves Klein / Donald Woods Winnicott / Antropometrías / International Klein Blue (IKB).

Abstract

This Thesis has reviewed the aesthetic research of French artist Yves Klein (1928-1962) under the light of paediatric and psychoanalyst Donald Woods Winnicott (1896-1971). We go back to an artist as recognised as Klein to perform an accurate acknowledgement of his bigger achievement: himself as a constantly radiating generator that impregnates the atmosphere. During his brief yet intense artistic trajectory, the atmosphere was a key issue and essential in the creation of his works, which tried to renew and refine the viewer's perception. With this statement we have placed ourselves in the controversy of the use of the female body for the most famous anthropometries and in his metaphoric and winding sense of cannibalism as an art form. With Winnicott's clinical experience and ideological corpus, crucial for Relational psychoanalysis development and effective onto a multitude of layers of social and artistic knowledge, we have provided a new insight into Yves Klein's character: beginning with the line as a disruptive and subversive motive against a deep monochrome blue extracted from Nice's Mediterranean clear skies, his mother town and re-inventing the well recognized International Klein Blue (IKB). Colour-linked ego decentralized meanings have been employed with Winnicott's dual unity concept, and each of the parts involved in the anthropometries have been assessed, taking into account the process of ego-integration and specially thinking about the objectification of the living brush and the disposition of the resulting footprint. By the same token, this research has reviewed the meaning of void or lost atmosphere as a immaterial blue superabundance; it has underlined the importance of the works of fire, the cosmogonies, the relieves, the sponges, and Klein's projects and actions as manifestations of the development of a new identity; and it has remarked the audience's role whose receptivity is determinant. Klein's return gets close to an intimate relationship between his work and his health, needed for the advancement of a new artistic resurrection.

Keywords: Yves Klein / Donald Woods Winnicott / Anthropometries/ International Klein Blue (IKB).

Agradecimientos

A mis padres y hermano, mis arquetipos de resiliencia.

A Luis, mi hogar.

A mi director Fernando Castro, por la confianza que siempre tuvo en mí.

A mis tías María y María Rosa, por su generosidad.

A Trudi y a Sonia, quienes me ayudaron a ser resistente.

A Blanca y a Carmen, por su interés y ayuda.

A todos aquellos que me ayudaron a seguir adelante. Mariceli, Belén, Federica, Andrea, Diana y Sara.

INTRODUCCIÓN	9
CAPÍTULO I. LA IMPORTANCIA DEPRESIVO-ASCENSIVA DEL MITO	33
1. EL ESTRATO MITOGÉNICO DE LA PSIQUE	34
1.1. LAS SOMBRAS DE LA PRISIÓN	42
1.2. LA DUALIDAD: EL CANIBALISMO COMO FORMA DE ARTE PARA SU INTEGRACIÓN	44
2. LA DISCORDIA	48
2.1. ORFEO	56
2.2. LA BÚSQUEDA	61
2.3. EROS... ERIS... ARES	68
3. RESUMEN-ESQUEMA	69
4. EL DESPLIEGUE DEL OPUESTO	72
4.1. SANTA RITA	77
5. LA CONCORDIA AZUL	78
6. EL GRIAL	822
7. <i>SER</i> ARTE	86
7.1. CONTINUIDAD EXISTENCIAL DEL <i>SER</i> . PRESENTE INFINITO	89
7.2. YUDO Y ROSACRUCIANISMO	92
7.3. LA CASA	96
7.4. LA <i>IMAGO</i>	98
8. EL MITO DEPRESIVO-ASCENSIVO	100
CAPÍTULO II. EL VIAJE REALÍSTICO-IMAGINARIO	105
1. EL COLOR	106
1.1. EL AZUL	115
2. LAS ANTROPOMETRÍAS	130
2.1. EL ARTISTA	131
2.2. EL PINCEL	137
2.3. LA TÉCNICA DE ESTAMPACIÓN	150
2.4. LA HUELLA	154
2.5. LA SINFONÍA MONÓTONA-SILENCIOSA	161
3. LA LUZ REFLECTANTE	166
4. RESUMEN	178
CAPÍTULO III. EL CANIBALISMO Y LA NUTRICIÓN DE LA <i>IMAGO</i>	185
1. EL CANIBALISMO	188
1.1. CONTRA LA LÍNEA Y EL COLOR: DEL REALISMO FIGURATIVO ARCAICO HACIA EL REALISMO NEOFIGURATIVO	
CONCORDE	191
1.2. EL MORDISCO	195
1.2.1. Esponjas. El nuevo lector vivo y orgánico	197
1.2.2. El fuego	203
1.2.3. Homenaje a Tennessee Williams	212
1.2.4. La cicatriz matricida	218
1.2.5. Fusión-integración	222
1.3. LA DIGESTIÓN	232
2. YVES EL CATÓLICO	234
2.1. LA EUCARISTÍA, LA ENCARNACIÓN Y LA GRACIA	235

3. EL (PRE)ESPEJO	242
<u>CAPÍTULO IV. LA REVOLUCIÓN AZUL</u>	<u>253</u>
1. EL REINO AZUL	265
1.1. EL MANDATARIO	268
1.2. LA ARQUITECTURA DEL AIRE	273
1.3. EL TEATRO	280
2. EL CIUDADANO	282
3. RÚBRICAS DE DISCORDIA	296
4. EL NUEVO REALISMO. UN NUEVO ACERCAMIENTO PERCEPTIVO HACIA LA REALIDAD	306
5. AQUÍ YACE EL ESPACIO	312
<u>CONCLUSIONES</u>	<u>320</u>
<u>REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS</u>	<u>335</u>

INTRODUCCIÓN

La presente Tesis doctoral es una investigación que tiene como objetivo revisar la producción artística e ideológica del artista francés Yves Klein (1928-1962), a la luz de las teorías del pediatra y psiquiatra británico Donald Woods Winnicott (1896-1971) relativas a la diáda que caracteriza la primera etapa vital del ser humano, con la madre como primer entorno y el estado indiferenciado previo a la conformación del «yo soy». Dichas nociones serán localizadas en la obra de Klein y trasladadas a su concepción respecto al color y la línea. El objetivo es enriquecer las interpretaciones referentes al célebre pigmento azul de Yves Klein y, en virtud de la efectividad del monocromo para descentralizar el *yo*, se tratará de clarificar la identificación hacia un arte figurativo por parte del artista frente a la abstracción. Igualmente, en base a esta perspectiva, nos proponemos analizar la instrumentalización del cuerpo femenino como pincel-viviente y profundizar en su emblemático «canibalismo como forma de (hacer) arte».

Yves Klein es uno de los artistas más importantes y singulares de la segunda mitad del siglo XX. Nacido en Niza y criado en el seno de una familia católica, sus padres Marie Raymond (1908-1988) y Fred Klein (1898-1990) fueron artistas. Yves comienza su formación en el yudo, pasando una temporada en Japón antes de descubrir su auténtica vocación. El ambiente bohemio de sus padres, sus inquietudes y su rica imaginación y creatividad le llevarían al terreno artístico, en el que comenzaría a depurar todo rastro subjetivo del color intensificando los factores ambientales. Entre sus trabajos más tempranos se encuentran pinturas monocromas de distintos colores hasta que, a finales de los cincuenta, se dedica intensamente a un profundo azul ultramarino que bautizaría y patentaría como *International Klein Blue* (IKB). Su variada producción incluye el *color field*, el *body painting* de las sesiones antropométricas, la creación de esponjas empapadas en color, la venta de «zonas de sensibilidad pictórica inmaterial» a cambio de oro puro, la arquitectura del aire para habitar el espacio abierto, la participación directa de los elementos naturales como el fuego o el agua y del ambiente o entorno climático y la impregnación absoluta o la plenitud inmaterial de *El Vacío*.

En no pocas ocasiones se ha visto erróneamente su obra como una abstracción pura formal y reduccionista, depurada de subjetivismos. Dada su ostentación y espectacularidad bufonesca, frecuentemente y de una manera ambigua se le ha enmarcado dentro del movimiento neodadaísta. En 1960 funda el grupo de los *nouveaux réalistes* cuyo

manifiesto aboga por una renovación en el campo perceptivo de lo real¹. Respectivamente, Klein buscaba la intensificación de la experiencia artística mediante el despertar de la capacidad de ver, de sentir y de pensar del espectador, liberando a la obra de clasificaciones apresadoras y estimulando su sensibilidad para conocer el universo libremente, sin imposiciones externas o ataduras previas. Lejos de criterios nihilistas o existencialistas, su exploración es intensamente positiva y reivindicadora de energía y de vida en una Francia que todavía se estaba recuperando de la Segunda Guerra Mundial.

Generando no poca controversia, se ha especulado mucho sobre la pintoresca figura de Yves Klein; sobre su megalomanía y el atrevimiento de agenciarse la paternidad respecto a la monocromía, sobre la excentricidad que rodearía al evento de *El Vacío* en una sala pintada de blanco de la parisina galería de Iris Clert, sobre la venta de zonas de sensibilidad pictórica inmaterial y, especialmente, sobre la impositora cosificación de las mujeres como pinceles-vivientes que actúan bajo la supremacía del artista-varón robusteciendo la hegemonía patriarcal.

Asistido por el innovador crítico de arte y cabecilla de los nuevos realismos, Pierre Restany (1930-2003), cuya relación fue capital para su carrera, Klein es presentado con un singular espíritu mesiánico o halo sagrado que caracterizaría su genio-mítico. Restany, quien eligió el apodo de «Yves el monocromo», analiza la totalidad de su obra conforme a su personalidad, su espiritualidad y su devoción por la doctrina Rosacruz, recalcando la importancia de la figura de Max Heindel (1865-1919) y sus preferencias por el esoterismo.

Igualmente, fue Restany el que bautizó las *antropometrías* de la época azul durante el experimento antropométrico de 1960², inclinándose más hacia cuestiones proporcionales y de medida derivadas de las huellas, que a las relativas a la sexualidad. Klein sobrepuja por un universo místico contenido en un bloque femenino significativo de vida y coloreado de azul. El cuerpo femenino se instrumentaliza para favorecer una pureza energética inspirando ritualmente esa espiritualidad en el arte.

¹ Pierre Restany redacta el primer manifiesto del nuevo realismo firmado el 27 de octubre de 1960 por el crítico y ocho artistas: Yves Klein, Arman, François Dufrêne, Raymond Hains, Martial Raysse, Daniel Spoerri, Jean Tinguely y Jacques de la Villeglé.

² Se trataba del segundo experimento antropométrico, realizado el 23 de febrero del año 1960, en el piso Restany, en compañía de la futura esposa del artista, Rotraut Uecker, del historiador Udo Kultermann y de la modelo Jacqueline.

Revisión de la literatura existente

En 1969 Paul Wember elabora una catalogación de las obras de Klein incorporando las nomenclaturas identificativas y nuevos datos biográficos que han marcado el reconocimiento hacia el artista. No obstante, su figura parecía disolverse en el tiempo. No sería hasta la década de los setenta cuando aparece un renovado interés a través de textos y aproximaciones que tratarían de recuperar y revisar su trayectoria e ideas. El mismo Restany publicaría un importante ensayo sobre Klein en 1974 (*Yves Klein le monochrome*)³ y, junto con Nan Rosenthal y Thomas McEvelley entre otros, participa en el catálogo de la exposición *Yves Klein, 1928-1962: A Retrospective*⁴ de 1982, que afamó e impulsó su reputación, despertando curiosidad por su temprana muerte y aireando el enigma entre el público, y se empezó a reconocer con fuerza su legado. Rosenthal publica el artículo «Assisted Levitation: The Art of Yves Klein»⁵ en el que interpreta el fraude en torno a las obras presuntamente expuestas del librito de *Yves Peintures*.

El mismo año, Restany publicaría *Yves Klein*⁶ y, más tarde, un ensayo cuyas líneas interpretativas ampliaron horizontes, *Yves Klein, le feu au coeur du vide* (1990) dedicado a la simbología ritual del fuego y a las relaciones entre Klein, el filósofo francés Gaston Bachelard (1884-1962) y el psicoanalista suizo Gustav Carl Jung (1875-1961).

La exposición de 1982 sobre Klein comenzaría a planearse gracias a Thomas McEvelley (1936-2013), quien propone en 1977 a Dominique de Menil, en ese entonces director de la galería Rice, una retrospectiva sobre Yves Klein suscitando así su recuperación. La mitomanía de Klein comienza a comprenderse en su artículo «Yves Klein: Conquistador of the Void». Los ensayos de McEvelley resultan especialmente valiosos al contextualizar y aportar una comprensión más profunda a la obra y figura del artista, atendiendo a una biografía personal que se fundiría con la leyenda y la influencia del rosacrucianismo. Para McEvelley la obra de Klein era una contradicción viviente que ejemplifica otras propias

³ Restany, P., *Yves Klein le monochrome*, París, Hachette, 1974.

⁴ Este catálogo se compone de textos de Yves Klein, Pierre Restany, Thomas McEvelley, Nan Rosenthal, y Carol C. Mancusi-Ungaro. *Yves Klein, 1928-1962: A Retrospective*, Houston (Texas), Institute for the Arts, Rice University, 1982.

⁵ Rosenthal, N., «Assisted Levitation: The Art of Yves Klein», en *Yves Klein, 1928-1962: A Retrospective*, cit., pp. 89-136.

⁶ Restany, P., *Yves Klein*, París, du Chêne, 1982.

del arte moderno: lo corpóreo y lo espiritual y el tiempo y la eternidad. Tal y como señala el autor:

La adoración del cielo por parte de Klein (y específicamente del cielo lejano, vacío, más allá de los fenómenos atmosféricos, lo que él llamaba el «otro lado» del cielo: el cielo como puro espacio individido) es otra imaginería para la adoración del fundamento uno, más que como por debajo y subyaciendo a ellas. Así, la celebración del color monocromático puro por parte de Klein y su intento de imbuirse de su naturaleza —adoptando el apodo «Yves el monocromo»— expresan su deseo de alcanzar un estado trascendente de conciencia no-diferenciada (lo que Malevich llamaba el «sentimiento puro») para el que toda diferenciación (toda línea o forma) es mero accidente: un principio más austero que el del Uno nutriente y maternal del útero marino⁷.

McEvelley subraya esa importante dicotomía en la que el color es la totalidad y universalidad y la línea o el dibujo equivale a «la fragmentación neurótica en un reino de particularidades discordantes». Nuestra hipótesis afirma esta aproximación como una descentralización psicosomática gestada en el entorno celeste y celebrada en la invención de un color.

Queriendo disipar la oscuridad existente entre los propósitos artísticos de Klein y la relación con la vida cotidiana, los datos y la labor investigadora de McEvelley aportan ricos detalles acerca del ambiente primerizo, de la evolución personal y del influjo intelectual vinculable al desarrollo de las futuras prácticas artísticas. Como pistoletazo de salida, las publicaciones sobre Yves Klein comenzarían a proliferar hasta la actualidad.

No obstante, el crecimiento de la notoriedad de Klein coexistía con un descrédito hacia el mismo. Son importantes las divergencias con respecto a la asunción de la paternidad de la monocromía y la incomodidad generada por la obstinación de Klein a incurrir en el adanismo. La monocromía ya había comenzado a aflorar de la mano de artistas como Lucio Fontana (1899-1968) en Europa o Ellsworth Kelly (1923-2015) en Norteamérica a finales de los años cuarenta. En esta línea, destacamos la visión crítica de Benjamin H. D. Buchloh quien, además de evidenciar esa hipertrófica autoproclamación del título de «inventor del monocromo», denuncia una artera estrategia basada en sospechosos argumentos peregrinos cuyo objetivo sería la mitificación del artista. Con esta interpretación Klein se ganaría el elogio de aquellos que creerían en su talento profético

⁷ McEvelley, T., *De la ruptura al cul de sac. Arte en la segunda mitad del siglo XX* (trad. Alfredo Brotons Muñoz), Madrid, Akal, 2007, p. 55.

y el rechazo de los que únicamente verían un sinsentido escandaloso que acaloraría el debate. La visión crítica de H. D. Buchloh es un referente en numerosas investigaciones, destacamos especialmente su ensayo *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del s. XX*⁸ y sus artículos «The Primary Colors for the Second Time: A Paradigm Repetition of the Neo-Avant-Garde» y «Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions»⁹. Su observación acerca de esa propaganda mítica y del narcisismo efectista, ambos pertinentes para esta investigación.

Tanto para H. D. Buchloh como para otros críticos, esas elegantes demostraciones de verbosidad y delirios insolentes de Klein condenarían al artista al olvido. Como botón de muestra a este pensamiento, el que fuera crítico de arte del *Financial Times* desde 1974 hasta 2004, William Packer denuncia la faceta empresaria de Klein, su afición por «cultivarse a sí mismo» y la teatralidad inherente a Klein y a sus sesiones antropométricas, cuyas modelos tras «ser ahogadas en pintura» ruedan y se frotan marcando el paso de la acción con sus cuerpos¹⁰.

Una parte importante de la crítica dirigida a Klein se fundamenta en la relación de poder gestada entre el trajeado artista-varón y sus modelos-desnudas. Si bien utilizó puntualmente modelos masculinos (huellas de traza más ambigua, asexual), la mayor parte de pinceles-vivientes son mujeres que se limitaban a acatar órdenes. «Ni se me pasaría por la cabeza ensuciarme las manos con pintura. Con desapego y distante bajo mis ojos y mis órdenes se desarrolla la tarea del arte»¹¹. Desde este nicho impoluto y protector Klein infla con descaro el discurso dominante sobre el control hacia el cuerpo femenino. En ese abundante caudal, Lynda Nead denuncia en su innovador análisis histórico, *El desnudo femenino* (1998), la pasividad y objetivación de dichas modelos participantes que asisten o sirven a un pulcro y trajeado artista varón. Nead encuadra a Klein en su labor investigadora sobre el desnudo femenino. La mujer es deliberadamente controlada por el hombre inflando las categorías tradicionales sobre el genio varón y el cuerpo femenino. Como señala la autora: «Las mujeres pueden ser los instrumentos o

⁸ Buchloh, B. H. D., *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*, vol. 15, Madrid, Akal, 2004.

⁹ Buchloh, B. H. D., «The Primary Colors for the Second Time: A Paradigm Repetition of the Neo-Avant-Garde», *October* (MIT Press), vol. 37 (verano de 1986), pp. 41-52 y «Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions», en *October* (MIT Press), vol. 55 (invierno de 1990), pp. 105-143.

¹⁰ Packer, W., «A joker and tease of talent», *Financial Times*, 14 de febrero de 1995.

¹¹ Klein, Y., citado en Charlet, N., *Yves Klein*, París, Adam Biro, 2000, p. 170.

utensilios para la producción de impresiones, pero sus acciones son controladas y determinadas por Klein [...] Las *femmes pincelaux* de Klein fetichizan el cuerpo femenino: las imágenes antropométricas reducen a las mujeres al signo de un torso pintado aparentemente trascendente, pero, en realidad, siempre bajo la actividad controladora del artista»¹².

En esta línea de pensamiento encontramos a las críticas e historiadoras de arte contemporáneo Kristine Stiles, para quien las obras de Klein son una muestra reivindicativa de los sesenta, y Amelia Jones, que subraya cierta ambigüedad en los pinceles y en las huellas irónicas, inciertas o paródicas¹³. Sidra Stich lo ilustraba de la siguiente manera:

La cosificación de las modelos tenía también un significado sexual puesto que ellas eran hembras y Klein, su macho. El macho elegantemente vestido no solo regulaba y dirigía los actos de sus ayudantes desnudas, hembras, sino que de una forma explícita hacía del voyerismo un aspecto central de su empeño artístico. El cuerpo femenino se pregonaba como el objeto de la mirada dirigida por el macho. A menudo aparecía como un ejemplo de provocación sexual o sensual; a veces como una criatura agresiva, y ocasionalmente como una seductora temible. Invariablemente era totalmente despersonalizada y desnudada para el placer de otros. Dada la existencia endémica en la sociedad occidental de esquemas binarios que establecen oposiciones jerárquicas y que favorecen a los hombres, no es raro encontrar el cuerpo femenino representado de esa manera, pero la desvergonzada apropiación por parte de Klein de la mujer como un «pincel viviente» no dejaba de resultar escandalosa¹⁴.

Cabe destacar el catálogo de Stich sobre la exposición antológica *Yves Klein* (1995) como fuente fundamental. Stich recorre la trayectoria del artista yendo más allá del aspecto biográfico, abarcando los precedentes y estableciendo las conexiones con otros maestros modernos atendiendo a las particularidades de Klein. Presenta, además, escritos inéditos del artista que nos recuerdan su impetuosidad e inquietudes creativas. La contextualización de Stich es una auténtica llave maestra para examinar su evolución, para el entendimiento de su corpus ideológico y para la aproximación a la identidad artística de Klein dentro de las circunstancias intelectuales, socio-económicas y tecnológicas de Francia tras la Segunda Guerra Mundial.

¹² Nead, L., *El desnudo femenino*, 2.ª ed., Madrid, Tecnos, 2013, pp. 120-122.

¹³ Jones, A., *El cuerpo del artista*, Londres, Phaidon, 2006, p. 30.

¹⁴ Stich, S., *Yves Klein*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1995, p. 186.

Este trabajo tomará en especial consideración las observaciones del psicoanalista y crítico de arte Jean-Michel Ribettes sobre el supuesto oscurantismo que rodeó a Yves Klein a partir de las declaraciones de Pierre Restany. Lectura del todo estimable para la presente Tesis, en la obra de Ribettes, *Yves Klein contre C. G. Jung*, el autor arguye en contra de las continuas asociaciones interpretativas entre Klein y el esoterismo, a partir del mencionado ensayo de Restany *Yves Klein, le feu au coeur du vide* (1990), obra en la que el fuego adquiere proyecciones míticas y rituales. Por un lado, Ribettes contrasta la faceta católica con la esotérica del artista mientras que en la segunda parte trata la filiación de Jung a la ideología nazi.

Ribettes insiste en el catolicismo como parte fundamental en Klein, tanto en su personalidad como en su arte. Su aproximación nos permitirá establecer relaciones con la religiosidad del artista, estimando su vinculación nata a santa Rita de Cascia, a quien fue encomendado cuando era un bebé. Igualmente, Ribettes sostiene la importancia del misterio de la Encarnación, momento en el que la palabra se hace carne o el hijo de Dios se encarna en la Virgen María sin perder su naturaleza divina y con el objeto de reconciliar y salvar al ser humano del pecado original, lo que será igualmente pertinente para nuestra investigación.

Multiplicándose los trabajos sobre Yves Klein, han aparecido valoraciones sobre Marie Raymond, artista abstracta muy reputada de la Escuela de París de posguerra y madre de Yves Klein. Es frecuente, por lo menos mencionar el considerable contraste estético y formal existente entre ambos artistas (en menor medida se confronta el de Fred Klein, pintor figurativo y padre de Yves), al igual que la profunda influencia que la profesión de ambos padres dejaría en Klein. En esta dirección es de gran importancia el catálogo de la exposición *Marie Raymond, Yves Klein. Herencias*, celebrada en el Círculo de Bellas Artes de Madrid en 2009, con textos de Javier Arnaldo, Nicolás Morales y Robert Fleck en el que se expone detalladamente la biografía artística de Klein y de Raymond, remarcando las diferencias conceptuales sobre el color del primero para cotejarlas con las ideas de la segunda y estableciendo un diálogo entre dos artistas dispares de una misma familia. Igualmente, este proyecto responde a los deseos del propio Klein: además de la amplia muestra y del relevante y rico material fotográfico que el catálogo contiene, resalta el papel de la ciudad de Madrid, lugar donde planificó una exposición en el año 1951 y en el mismo Círculo de Bellas Artes sobre una selección de los pintores más selectos del

arte europeo de posguerra. En dicha exhibición las obras de sus padres ocuparían un lugar privilegiado.

Hay que destacar la relevante compilación y análisis sobre los escritos de Klein del crítico de arte Nicolas Charlet que, apuntando al «materialismo místico» del artista, establece conexiones con su realidad personal, su filosofía, su especial devoción y la presencia de Dios en todas las obras del artista¹⁵. También la obra *Yves Klein: manifester l'immatériel* de Denys Riout¹⁶, que concita el pensamiento católico del artista con sus pensamientos y el aparato de sus intervenciones y la importante compilación de textos del artista facilitada por Marie-Anne Sichère y Didier Semin¹⁷.

También es importante el catálogo de la exposición sobre Yves Klein celebrada en el Pompidou en el año 1983, por la multitud de textos compilados¹⁸, en *Yves Klein*, París: Musée National d' Art Moderne Georges Pompidou, 1983. Y las obras que engloban a Klein en el grupo de los nuevos realismos *1960: Les Nouveaux Réalismes*, París: Musée d' Art Moderne de la ville de París, 1986; *Nuevos Realismos: 1957-1962. Estrategias del objeto, entre readymade y espectáculo*, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010.

Igualmente destacamos el catálogo de la exposición celebrada en el MoMA de Nueva York en 2008, *Color Chart: Reinventing color, 1950 to today* (2008), en el que se analiza el empleo del color y se seleccionan los artistas más relevantes, y *La peinture monochrome: histoire et archéologie d'un genre* (1996), de Riout, que establece una genealogía del monocromo blanco y negro, analizando la ambigüedad de la «presencia en la ausencia» y a partir de los trabajos de Yves Klein.

¹⁵ Charlet, N., *Les écrits d'Yves Klein* (tesis doctoral), Université Panthéon-Sorbonne, París, 2002.

¹⁶ Riout, D., *Yves Klein: manifester l'immatériel*, París, Gallimard, 2004.

¹⁷ Klein, Y., *Le dépassement de l'art et autres écrits*, París, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 2003.

¹⁸ Se recogen los testimonios de las siguientes personas: Arman, André Arnaud, Dominique Bozo, Christo, Iris Clert, Michel Conil-Lacoste, Dominique de Menil, Virginia Dwan, Remo Guideri, Helmut Heissenbüttel, Pierre Henry, Gottfried Honegger, Pontus-Hulten, Sidney Janis, Fred Klein, Rotraut Klein-Moquay, Yves Klein, Jean Laffont, Thomas McEvelley, Carol Mancusi-Ungaro, Catherine Millet, Jean-Yves Mock, Claude Parent, Martial Raysse, Pierre Restany, Larry Rivers, Nan Rosenthal, Shinichi Segi, Yuki Tatsura y Jean Tinguely. *Yves Klein*, París, Musée National d' Art Moderne, Centre Georges Pompidou, 1983.

Hay que mencionar la inestimable labor del filósofo Klaus Ottmann al traducir el conjunto de escritos de Yves Klein (*Overcoming the Problems of Art: The Writings of Yves Klein*, 2007), la selección de textos y correspondencia del artista de la Tate Gallery de Londres preparada por Caumont y Gough-Cooper *Yves Klein, 1928-1962: Selected Writings*, el ensayo de Hanna Weitemeier en el que reseña «la distancia infinita y presencia inmediata» que sugiere el azul Klein y que serviría para dar expresión a su sentido personal de la vida y los artículos de Pierre Descargues¹⁹. También las valiosas traducciones de Javier Arnaldo. Finalmente, y de absoluta importancia es el Archivo de Yves Klein, coordinado por Rotraut Klein-Moquay y Daniel Moquay, con una selección de sus escritos y el acceso a archivos multimedia que ha sido fundamental para la investigación.

Objetivos

Revisado el material bibliográfico más relevante sobre el artista, comenzamos a examinar el bagaje artístico de Klein utilizando las teorías winnicottianas para establecer una nueva y esclarecedora aproximación. Los contenidos teóricos serán ilustrados por las obras de Klein y por su pensamiento acerca del arte.

Nuestro punto de partida es el cielo nizado, procedencia tanto de Yves Klein como origen particular de su azul de ultramar. Klein acaudilló el bando del color en su legendaria disputa con la línea. Esta última es símbolo de los límites de la condición humana, de la libertad denostada y de la compartimentación de un alma humana coloreada. Asimismo, la línea es atributo del arte parental en la abstracción y figuración de los artistas Marie Raymond y Fred Klein. La titánica incorporación de Klein a los círculos artísticos conminaba la estética en la que se basaba su obra, especialmente la de Raymond, cuyas obras confinarían en el interior de la forma al color (como un azul cerúleo). Oprimido por compresivas líneas que Klein definiría en su corpus teórico como «barrotes de una prisión», esta maraña enceguedora hace inasequible el infinito. Igualmente, uno de los propósitos artísticos de Klein consistiría en retirar los excesos del ego propugnando una fusión del ser acorde a una liberación: «yo, sin el yo, llego a ser uno con la vida misma». La Tesis tratará de rastrear en la obra del artista una realidad temprana fusional previa al

¹⁹ Descargues, P., «Yves Klein, l'homme qui a vendu du vide», *Tribune de Lausanne*, 30 de octubre de 1960, pp. 7-8; «L'expérience picturale d' Yves Klein», *Gazette des Beaux-Arts*, vol. 78, núm. 1233, octubre de 1971, pp. 207-224.

afianzamiento de la personalización *yoica* característica del ser humano. A partir de las investigaciones de Winnicott, rastreamos la existencia de una integración que estimula el desarrollo de una individualidad inmaculada y subyacente. Averiguamos cómo un «bautismo azul» kleiniano genera un *ser* prístino, símbolo de un renacer. Contrariamente, el ego psicológico al que Klein hacía frente englobaba concepciones caducas perceptoras de realidades yermas que responden, como hemos señalado, a una esclavitud, a un confinamiento del color en una abusiva celda lineal. Se adscribirá la unidad profunda y absoluta del azul monocromo utilizando las teorías de presentación ambiental de Winnicott y el pigmento azul que resbala por el «bloque» femenino de Raymond (análogo al bloque nutricio vital —pechos, torso y muslos— de los pinceles-vivientes). Con la eclosión *yoica* de Klein se señalará una separación lacerante entre hijo-madre/ambiente que repercutirá en las nociones sobre la línea cercenadora. Se destapará la realidad falsa, figurativa y física en la que el alma queda agarrotada por la acción de la línea y la investigación tratará de comprobar la ruptura de una unidad individual vinculada a dicha realidad discorde y encarnada en una lánguida figuración/paterna-abstracción/materna.

A estas ideas sumaremos las aportaciones de Julia Kristeva sobre el color como descentralizador *yoico* en Giotto²⁰ (artista importante para Klein) y la adaptabilidad a través del efecto Purkinje de su azul que, asimismo, es capaz de extremar la percepción visual llevando al *yo* más allá de la forma. La percepción del primer color del amanecer es asimilada a un arribaje *yoico* que se separa gradualmente de una dependencia materna.

La Tesis tratará de aportar un nuevo enfoque cotejando, por un lado, el color, que malvive en el interior de la forma con la psique y a la línea separativa y cortante con el soma o piel en discordia con el ambiente lindante. Se medirá el alcance de la siguiente formulación del artista:

Las líneas, barrotes de una prisión psicológica en mi opinión, están en nosotros y en la naturaleza, seguro, pero son nuestras cadenas, son la concretización de nuestro estado mortal, de nuestro sentimentalismo, de nuestro intelecto, incluso de nuestro dominio espiritual. Son nuestra herencia, nuestra educación, nuestro esqueleto, nuestros vicios, nuestras apariciones, nuestras cualidades, nuestras astucias²¹.

²⁰ Kristeva, J., *Desire in language: A semiotic approach to literature and art*, Nueva York, Columbia University Press, 1980, capítulo «Giotto's joy».

²¹ Klein, Y., citado en Arnaldo, J., *Yves Klein* (trad. Javier Arnaldo), Barcelona, Nerea, 2000, p. 32.

Si bien la ruptura con el *yo* obsoleto requiere una inmersión-fusional del individuo a través del color, la investigación considerará que el uso de un pincel viviente y femenino impregnado en ese azul fusional, además de implicar una separación del artista respecto a la herramienta tradicional y psicológica, también extrema dicho rompimiento al expresar una descentralización psique-soma. El bloque-femenino es sostenedor del azul original extraído del cielo hasta que plasma la huella coloreada neofigurativa sin contornos. Sugerimos, siguiendo el pensamiento de Winnicott, que la realidad-artística denostada por Klein es el resultado de una falla de adaptación no-gradual y, con ello, se considerará hasta qué punto Klein arremete con la representación externa y con la gangrena visual del espectador, producto de acostumbradas, pero vanas, percepciones caducas. Dicho desafío comienza con la capacidad imanadora del monocromo que alcanza el ojo.

A través de este proceso se considerará el duelo entre el arte de Raymond y el de Klein, en razón de una obra monocroma que hace innecesaria la estética abstracta lineal seguida por Raymond. Si bien numerosos ensayos y monografías señalan esta discrepancia artística materno-filial, la originalidad del trabajo consiste en valorar el pensamiento y la obra de Klein utilizando la metodología de Winnicott como conductora para una nueva lectura o enfoque que comprenda la impregnación en el color como una inmunización ante una fisura separativa-lineal²². Esta lectura pretende aproximarse a esas declaraciones del artista en las cuales señala que el monocromo, capaz de contactar con un paisaje sin delimitación y en libertad, es más cercano a lo figurativo. Considerando el deseo de Klein de una adaptabilidad ambiental y el derrocamiento de un «viejo arte» utilizando la indiferencia, se podrá reflexionar sobre la paternidad de la monocromía por parte del artista y, especialmente, pensar nuevamente el uso de la mujer como pincel vivo durante las sesiones antropométricas y considerar la huella neofigurativa desplegada a partir de un proceso orgánico. Del mismo modo, esta investigación revisará el «canibalismo» como forma de arte de Yves Klein: una antropofagia que, lejos de ser violenta, prometía una nueva era de paz y concordia (presumiblemente azul); un proceder óptimo para deglutir «lo semejante por lo semejante» y para nutrir el intachable y neofigurativo *ser-arte* de Yves Klein. Considerando todo lo expuesto se abordará el concepto del vacío de

²² Desde las aportaciones y teorías sobre el apego del psicoanalista británico John Bowlby (1907-1990), se ha demostrado la importancia de los vínculos afectivos producidos en la infancia y su repercusión en la edad adulta.

Klein como clima pictórico que no se ve y del cual uno es impregnado, como una presencia en la ausencia y como una prueba terminante de fiabilidad ambiental.

A partir de estos planteamientos, la Tesis pretende aportar un nuevo enfoque sobre la concepción de arte y salud que emblematiza el arte de Klein, tomando en consideración una serie de factores relacionales y ambientales necesarios para la conformación de una identidad bullente en el «ser-arte» y en los cuales participa la mirada del espectador.

Basándonos en lo anterior, atenderemos al eco de las palabras de Klein, «Mi forma de ser [...] es hacer arte». En esta especie de «mantra» se visibilizará un sostenimiento que «deja hacer» o que permite que el hacer cobre vida profesando la creatividad. Identificaremos una serie de factores que intervienen en la constitución de esa aptitud o identidad artística a partir de la relación con el color.

Como objetivo fundamental de la investigación, proponemos que las nociones de arte y salud de Yves Klein se basan en la búsqueda de una concordia intersubjetiva entre esa individualidad emergente y el entorno perceptor (espectador).

Se realizará una revisión teórica y bibliográfica, adecuada a los autores e investigadores contemporáneos que participen y discutan sobre las líneas actuales relativas a Yves Klein. Se hará una selección de los textos de los que extraeremos aquellos conceptos pertinentes y, seleccionando las aportaciones más relevantes, avanzaremos siguiendo las observaciones de Winnicott.

Metodología

La investigación aplicará, por lo tanto, el proceso interactivo y relacional característico de la etapa vital primeriza que concierne al bebé y a la madre/ambiente como base de la salud en el ser-arte a partir del efecto del monocromo en el interior y el exterior del sujeto: la impregnación del color modifica al espectador y cambia su relación con el mundo. La metodología utiliza un psicoanálisis relacional aplicado a la relación bidireccional entre color-observador, integrantes dentro de una identificación y tocante a la importancia de los cuidados maternos en la infancia y a los problemas relacionados con la separación de las figuras paternas.

El psicoanálisis relacional e intersubjetivo²³ del cual Winnicott es impulsor, desentraña la amplia gama de relaciones en la escena clínica enfocándose en el estudio de las relaciones bilaterales entre el paciente y el ambiente. Escogemos la definición de la psicoanalista, miembro de la Sociedad Española de Psicoanálisis y cofundadora de la Sección Española de la Asociación Internacional para la Psicoterapia y el Psicoanálisis Relacional (IARPP España), Rosa Velasco:

Conjunto de desarrollos teóricos, técnicos y clínicos que vienen contribuyendo a la evolución de la psicoterapia psicoanalítica hacia una forma de psicoterapia que explica la dinámica intrapsíquica en su ámbito natural de origen y evolución: la intersubjetividad, o la amplia trama de relaciones que constituyen y en la que se despliega la subjetividad. El núcleo conceptual del pensamiento relacional es que las personas están incluidas en una matriz relacional, la experiencia de las relaciones tempranas y su repercusión en la realidad presente, que da forma continuamente al desarrollo y expresión de la personalidad²⁴.

En la línea de adaptación interactiva y mutua y relaciones objetales entra D. W. Winnicott, como pensador independiente de la Escuela inglesa, activo en la British Psychological Society que trabaja desde los años 40 hasta su muerte. Sus aportaciones establecen muchos de los fundamentos del psicoanálisis relacional actual y constituyen la piedra angular de esta investigación. La vigencia de este psicoanálisis ha sido posible gracias a las contribuciones de Jay R. Greenberg y Stephen A. Mitchell. A destacar su obra *Object Relations in Psychoanalytic Theory*²⁵ (1984) por la revisión exhaustiva sobre las relaciones de objeto en autores como Sigmund Freud, H. S. Sullivan, Erich Fromm, Melanie Klein, W. R. D. Fairbairn, D. W. Winnicott, Harry Guntrip, Heinz Hartmann, Margaret Mahler, Edith Jacobson, Otto Kernberg, Heinz Kohut, y Joseph Sandler. Ambos autores han contribuido a la recuperación y el desarrollo de esta línea de pensamiento y a su aplicación clínica. Entre los fundadores de la teoría de los sistemas intersubjetivos en el psicoanálisis contemporáneo destacamos absolutamente a Robert Stolorow y a George E. Atwood y sus aportes a la contextualización del ser. Ambos tratan esa influencia mutua

²³ Si bien dicho término es relativamente reciente, dicha disciplina está presente desde los inicios del psicoanálisis y ha sido desarrollada por autores como Ferenczi, Rank, Sullivan, Fairbairn, Balint, Bowlby, Kohut, Fromm, entre otros. El foco actual y emergente de este psicoanálisis en la actualidad se encuentra en Estados Unidos, desde donde se expande internacionalmente.

²⁴ Velasco, R., «¿Qué es el Psicoanálisis Relacional?», *Ceir*, vol. 3, núm. 1, febrero de 2009, pp. 58-67.

²⁵ Greenberg, J. y Stephen, M., *Object Relations in Psychoanalytic Theory*, Cambridge, Harvard University Press, 1983.

entre paciente y analista o niño y padres que hace que no puedan ser considerados separadamente.

Procederemos a revisar la trayectoria del artista aplicando el planteamiento analítico de Winnicott para reconstruir y sintetizar el pensamiento y la producción artística. Pediatra y psiquiatra infantil, Winnicott contribuyó notablemente en el campo del psicoanálisis inaugurado por Sigmund Freud y continuado por Melanie Klein y Jacques Lacan y, aunque a diferencia de estos Winnicott no creó una escuela de pensamiento, se trata de uno de los psicoanalistas más citados en los trabajos de investigación. Para Winnicott algunas de las bases del psicoanálisis clásico como la pulsión²⁶ aislada de la experiencia o el Edipo quedan en entredicho y se dedica a enfatizar la figura adulta de la que el niño depende, esto es, la relación afectiva entre los componentes.

Hay que destacar el artículo «En el ademán de dirigir nubes» («On the Manner, of Addressing Clouds») de McEvelley, publicado por primera vez en la revista *Artforum* en junio de 1984. En este artículo, dedicado a la obra de arte al margen de la forma, señala las ecuaciones «figura-fondo» por una parte y «ego-mundo» características de Winnicott y su incidencia en la pintura:

En algunos casos esta cuestión es traída a un primer plano como contenido artístico primario: Barnett Newman, Mark Rothko, Ad Reinhardt, Agnes Martin y otros, han retratado el momento en el cual el ego comienza a diferenciarse a sí mismo de esta dualidad (como Geza Roheim la llamó), con el cuerpo de la madre. Estos artistas vieron en su propia obra un momento metafísico correlativo del momento psicoanalista: el sujeto de «Creación», «Principio», «Primer día», «Lo Profundo», etc., es el surgimiento de cosas diferenciadas desde el abismo primigenio de la potencialidad (compárese el término de Winnicott «potencial», que también se corresponde metafísicamente con la materia primaria)²⁷.

En la misma línea encontramos a Peter Fuller y su línea de investigación sobre el espacio potencial de Winnicott y el espacio mental de Bion aplicados a los trabajos de artistas como Robert Natkin y Mark Rothko. Entre sus ensayos sobre arte y psicoanálisis destacamos el artículo «Mother and Child in Henry Moore and Winnicott»²⁸, donde sugiere que existe una equivalencia entre el pensamiento del pediatra inglés y las obras

²⁶ Para Winnicott la verdadera pulsión es la de la vida.

²⁷ McEvelley, T., «El ademán de dirigir nubes», *Revista Artforum*, junio de 1984.

²⁸ Fuller, P., «Mother and child in Henry Moore and Winnicott» en A. Gilroy y T. Dalley (eds.), *Pictures at an Exhibition (Psychology Revivals): Selected Essays on Art and Art Therapy*, Hove (Reino Unido): Routledge, 2014, p. 5.

escultóricas y los dibujos de Moore. Fuller ya aplicó los paradigmas del psicoanálisis al campo del arte. Cabe destacar la teoría de reparación de Melanie Klein efectiva en la reconstrucción imaginaria de la *Venus de Milo* rota²⁹.

Como señalan Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain, Bois y Benjamin H. D. Buchloh, hay dos cuestiones a las se enfrenta el método psicoanalítico a la hora de examinar una obra de arte, a saber:

1. O la relación entre psique y obra de arte se postula como demasiado directa o inmediata, con el resultado de que se pierde la especificidad del arte.
2. O bien como demasiado consciente o calculada, como si la psique pudiera ser ilustrada simplemente por la obra³⁰.

El análisis relacional e intersubjetivo que se desarrollará a lo largo de la investigación tratará de indagar en el uso del cuerpo femenino en las acciones de Klein, acercándose a la unión entre arte y vida del artista y su obra y adocenará el mito arrojándole luz.

A los 15 años Winnicott comienza a interesarse por las ciencias naturales y lee *El origen de las especies* de Charles Darwin, obra que ejercerá una influencia decisiva en sus teorías sobre la adaptación ambiental³¹. Adaptarse al medio es vital para la supervivencia y la biología es la verdad sobre la vida, el crecimiento de un ser que es naturalmente relacional con un ambiente deseablemente adecuado. Un recién nacido posee el impulso de adaptación al entorno que cuenta con la herencia biológica y se ayuda de la asistencia externa. Igualmente, los cuidadores que quedan comprendidos en ese ambiente personalizado del niño pequeño deben adaptarse a la idiosincrasia de este. La adaptación activa, para Winnicott, es fundamental para el cuidado y la educación infantil, para el alcance de madurez y el desarrollo.

²⁹ Fuller, P., «The Venus and the internal objects», en *Art and Psychoanalysis*, Londres, Writers & Readers, 1980, pp. 71-129.

³⁰ H. Foster, R. Krauss, Y. A. Bois y B. H. D. Buchloh: *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad, posmodernidad*, Madrid, Akal, 2006, capítulo «El psicoanálisis en el arte moderno y como método» (pp. 16-17).

³¹ A los trece años Winnicott es enviado al internado Leys School, en Cambridge. Este sería su primer alejamiento del entorno familiar y del cuidado de sus «múltiples madres» (su madre biológica y las criadas). Con catorce años, en ese momento de adaptabilidad, lee a Darwin, determinante en su obra.

Solitario, asistemático y profundamente intuitivo, sus mayores aportaciones gravitan en torno a la influencia ambiental en el desarrollo emocional del bebé, a la unidad indisoluble madre-lactante como un ambiente facilitador absolutamente necesario para el crecimiento de potencialidades innatas del individuo y al fenómeno u objeto transicional que suaviza el paso de esa primera fusión madre-bebé o dependencia absoluta a una dependencia relativa en el que, a partir de la integración psicosomática o personalización, el novel *yo* se enfrenta al *no-yo*. Al potenciar la importancia de los factores ambientales (motivo por el cual se distanció de Melanie Klein³²), Winnicott trataría de recrear durante el tratamiento psicoanalítico una atmósfera semejante a la del ambiente primario para que el paciente evoque esa dependencia y, de este modo, sea capaz de liberarse y de alcanzar la independencia como curación. Su tratamiento se basa en una interacción mutua, entre paciente y psicoterapeuta. A partir de estas experiencias clínicas e interactivas, Winnicott expresaba sus teorías libremente sin establecer una metodología específica. Su método se basaba más bien en la observación. Entre sus obras más importantes publicadas en vida que recogen su pensamiento destacamos *Escritos de psiquiatría y psicoanálisis* (1957), *El niño y el mundo externo* (1957), *El niño y la familia* (1957), *El proceso de maduración y el ambiente facilitador* (1965) y *Realidad y juego* (1971).

Se trata, como hemos señalado, de una reciprocidad que resulta trascendental. Si el niño crece adaptándose al entorno, el ambiente debe invertir la disposición adaptándose a las necesidades *yoicas* de este. De esta manera, se compensan los esfuerzos del pequeño y este no sacrifica su espontaneidad personal. Aquí entra el célebre concepto de madre (o entorno) suficientemente buena³³ capaz de adaptarse activamente a las necesidades del bebé en aras de un desarrollo saludable. Precisamente, tomamos en especial consideración el interés de Winnicott por esta acomodación del entorno hacia el niño, lo que descorcha su gesto espontáneo y facilita el duro ingreso en la vida, en la realidad. Esto se traduce en la crianza y parte de la preocupación maternal primaria, un especial estado temporal e intenso de sensibilidad materna que comienza antes del nacimiento y que facilita el desarrollo del sujeto. Viene a significar la identificación de la madre con

³² Para Freud y Klein, el paciente es responsable de su sufrimiento y su labor se centra principalmente en las proyecciones y no en la dialéctica interactiva entre sujeto-ambiente.

³³ Es la madre/entorno capaz de adaptarse activamente para fallar de modo confiable, responder a la omnipotencia. Con la definición «suficientemente buena» Winnicott nos recuerda la imposibilidad de la perfección absoluta en los cuidados infantiles. Se trata de uno de sus conceptos más importantes.

su hijo, una identificación que implica cuidado corporal e imaginativo: la madre funciona como yo auxiliar. Esa adaptación, además, proporciona al pequeño una ración básica de omnipotencia que es importante respetar puesto que una desilusión tajante o abrupta puede incidir en la salud mental del niño.

Así, esa adaptación absoluta tiene que disminuir gradualmente, lo que se resuelve en una dilatación de la respuesta ambiental, como una falla gradual que participa en la experiencia de frustración del pequeño y en su tolerancia a esta. Respetando los tiempos del pequeño no se produce un trauma que cercene la continuidad del ser³⁴.

Otra consideración importante sobre Winnicott es la incorporación a su corpus teórico del espejo lacaniano³⁵. En sus trabajos, Winnicott señala el rostro de la madre como primer espejo: cuando el bebé se mira en ella, se ve a él mismo, pero únicamente gracias a la empatía materna. No se trata de un espejo bidimensional, sino de un lugar dentro del cual se puede mirar, dentro del cual el niño comienza a conocer, a comprender su mundo interior y a sí mismo. Igualmente, el niño espera ser reconocido en su mirada, ya que este reconocimiento implica receptividad, emocionalidad, flexibilidad y verificación, constatando su personalización.

Extrapolando las investigaciones de Winnicott, se establecerán nexos teóricos entre los factores ambientales que constituyen la identidad y las nociones del color y se tratará de localizar una tendencia innata a la integración y a la independencia en las obras de Yves Klein: la gestación de un *ser-arte*. En palabras de Stich: «Klein, en su obra, quiso que la gente viera el mundo de otra manera, el cuerpo, el color, el entorno... El resultado no fue siempre artístico: con sus proyectos creaba ideas, experiencias, fenómenos, con los que destruyó la noción de límites en el espacio, el color, la forma, el arte, [...] El azul

³⁴ El trauma es una interrupción o incidencia en la continuidad del ser no asimilada por la criatura, con efectos caóticos en la dependencia absoluta y primeriza del bebé.

³⁵ En 1949 Jacques Lacan formula el estadio del espejo en el que el niño, entre los seis y los dieciocho meses, percibe su *yo* en un espejo, como *imago* corporal. Lacan, J., «El estadio del espejo como formador de la función del yo [je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica», en J. Lacan, *Escritos I*, México, Siglo XXI, 2009. Winnicott lo desarrolla en «Papel de espejo de la madre y la familia en el desarrollo del niño» (1967) en *Realidad y juego*, 2.^a ed., Barcelona, Gedisa, 2009.

utramarino, imagen marca del artista, no es un azul simbólico, sino extremadamente evocador del espacio, del cielo, del océano»³⁶.

El propósito será reflexionar sobre las consecuencias de esa configuración de nuevas percepciones forjadas a partir de una base fusional, del surgimiento de un *ser* en el arte que responde al concepto de «arte como salud». Una salud que, en palabras del artista, nos hace *ser* y crecer en continua interacción con el espacio. Sentirse real es esencial para la buena salud. En palabras de Winnicott: «Ser y sentirse real tienen que ver fundamentalmente con la salud, y solo si podemos dar por sentado el ser estaremos en condiciones de ir más allá, en pos de las cosas más positivas»³⁷.

La monocromía de Klein es una absoluta muestra de limpidez que aspira a la efectiva liberación de la percepción del espectador y a su aguzamiento. Analizamos el arte de Klein desde la base originaria que permite rehacer la percepción limpiando todo trazo y expresión gestual o subjetiva característica de una época pretérita. Para ello, resulta imprescindible que Klein deshabite su ego.

Si bien la Tesis acerca el pensamiento de Winnicott a la historiografía, este diferenciaba una creatividad profesional (un dibujo, una obra literaria) de aquella que florece en un espacio transicional entre lo objetivo y lo subjetivo y que es dable en cada ser humano. Ciertamente, y como señalaba McEvelley todas las obras de arte y humanas son susceptibles de incorporar este pensamiento o expresar una relación en torno a esta cuestión. No obstante, si para Klein la obra absoluta se fundamenta en una existencia como tal, en un «ser-artista/arte», medir el alcance de una integración identificadora relativa a la conformación de un individuo recreado y fresco utilizando la observación winnicottiana, podría acercarnos a la naturaleza de lo que *es* el artista. Este propósito se desglosa en los cuatro capítulos siguientes:

El primer capítulo, a partir de las concepciones teóricas de Winnicott pertinentes, se dedicará a su aplicación en el estado indiferenciado de Yves Klein en Niza y Cagnes-sur-Mer, escenarios en los que el artista constituía la parte esencial de una relación con Raymond y en lo que nada se ha separado aún como no-yo. Analizaremos especialmente

³⁶ Stich, S., citada en Trenas, M. A., «El Reina Sofía expone las obras azules de Klein», *La Vanguardia*, 24 de mayo de 1995.

³⁷ Winnicott, D. W., «El concepto de individuo sano», en *El hogar, nuestro punto de partida. Ensayos de un psicoanalista*, Barcelona, Paidós, 1996, p. 43.

el origen y la constitución de esa prisión en la que se encuentra el color cautivo: los barrotes lineales de Klein en contraste con su base de la experiencia del ser y la unidad absoluta que existe a través del ambiente. La línea instaura un punto ciego que ocluye la luminosidad ambiental en un momento en el que el individuo comienza a tener conciencia de su interior y de un exterior³⁸. La diferenciación entre ambas esferas equivale a la discordia instigadora. En la germinación *yoica* de Klein, se localizará un envés especular y una falla no gradual en el ambiente: la presentación de la realidad y de la objetividad se sumó a separaciones continuadas con Raymond y con Fred Klein que cambiaron la fisonomía sintónico-ambiental. Esta disgregación supone una cercenadura que, como se verá en la investigación, origina dicha discordia que cristaliza en la concepción del dibujo y de la línea como elementos que generan pugnas, constriñen la imaginación y delimitan o entorpecen la libertad.

El materialismo: ese espíritu cuantitativo se ha reconocido como enemigo de la libertad [...] amo en mí todo lo que no me pertenece, que es MI VIDA, y detesto todo lo que me pertenece: mi educación, mi herencia psicológica y óptica, que es tradicional, mis opiniones, mis defectos, mis cualidades, mis manías: en una palabra, todo lo que me lleva irremisiblemente hacia la muerte física, sentimental y emocional³⁹.

Como señalaba el mismo artista, la línea concreta la condición mortal del ser humano: constrictora del alma coloreada, del auténtico origen de la unidad absoluta e indisoluble del azul. Klein se sentía llamado por el color. Intuía su intensidad desde sus primeras pinturas figurativas (más cercanas a la estética de su padre, con quien siempre sintió más afinidad en el terreno artístico). Su definitivo encuentro con el azul fue el resultado de una búsqueda de pureza rebotante y representativa del espacio. La tonalidad ultramarina, como señalaba Robert Fleck, provoca la automática idea de un espacio puro y original, la impresión material mística que además resultaba familiar para Klein. Precisamente, lo que verdaderamente buscaba era la manera de encarnar un color que ya había percibido con anterioridad.

Discurriremos por esta exploración creativa desde sus orígenes, atendiendo al fervor católico, su encuentro con el rosacrucianismo, su espiritualidad y su preparación

³⁸ Para Winnicott, a partir del segundo año de vida, el bebé comienza a diferenciarse de su entorno cuidador y a concienciarse del interior y del exterior.

³⁹ Klein, Y., citado en Buchloh, B. H. D., «Formalismo e historicidad», en *Nuevos Realismos: 1957-1962. Estrategias del objeto, entre readymade y espectáculo*, Madrid, MNCARS, 2010, p. 88.

meditativa, el yudo, la iluminación zen y la ausencia del yo en busca de la libertad y los proyectos y viajes que acabarían por desembocar en una actividad artística.

En el segundo capítulo abordaremos directamente la pintura y se escogerán algunas de las piezas más relevantes de Klein consideradas como el embate a una falla iracunda que desecó el ambiente, reconociendo en esta los parámetros óptimos para el desarrollo de un nuevo *ser-arte* en concordia con el entorno gracias a un prístino y puro vaciado del ego. La concepción de arte y salud persigue un camino que parte desde una viva no-integración hacia la integración, forjando una poética continuidad existencial. Veremos la impregnación del monocromo como primer estadio fusional que desdibuja los contornos-lineales-somáticos para liberar un alma coloreada. El color descentralizador despieza el ego a través de la eliminación de la forma (líneas psicológicas que delimitan el yo) y la disipación de estos márgenes cambia la conciencia del interior y del exterior: el color rescatado invade el espacio y suscita una relación armoniosa entre ambas esferas. El color unifica en la separación, a diferencia de la turista y huidiza línea disgregadora.

Examinaremos las cosmogonías como medio de presentación ambiental y se analizará la relación psique-soma en las sesiones antropométricas y las huellas como la resolución de una integración o puesta en escena de una exterioridad más amable con un nuevo lector-azul. Partimos de la lectura de Ribettes respecto al monocromo de Yves Klein como una desmaterialización de lo figurativo o espacio intermediario entre la carne y lo inmaterial y de la interpretación de su obra como arte figurativo-sin contornos además de suponer una exploración directa a la naturaleza.

La aproximación intersubjetiva o relacional propuesta en la investigación entre artista/espectador y color-pincel-huella supone reevaluar los efectos de la obra en la percepción renovada del espectador. Es fiel a la idea de crear una nueva actitud, una identidad artística incipiente al arrastrar las impurezas del yo que genera nuevas formas de ver. Se profundizará en las interpretaciones simbólicas entre pincel femenino manchado de un azul que es extraído de la misma naturaleza y nos embarcaremos en la significación del proceso antropométrico.

Para ello, utilizaremos las teorías de Winnicott referentes al funcionamiento escindido del psique-soma necesario y base de una buena salud mental⁴⁰. Dicho proceso, previo a la integración de lo corporal, emocional y mental, la diferenciación entre las sensaciones y emociones respecto a la vivencia somática, se localizará en la separación hacia el rígido pincel tradicional (basado en el yo arcaico), sostenido en un pincel viviente femenino descentralizador y distante del artista trajeado.

La creación del arte neofigurativo sin contornos, desde la mirada del artista, se incorpora a su mundo experiencial. Es la visión sesgada lo que lo posiciona fuera. Localizando el desarrollo de esta neofiguración veremos como la integración de esta inédita individualidad artística se resuelve en un soma vaporoso antitético a una construcción aislada, semejante a aquellos muros de aire a los que se refería Bachelard en *La poética del espacio*. En base a esos pinceles vivientes femeninos, identificaremos el extracto azul del cielo nizado que confluye en un tronco o bloque femenino funcionando como intermediador. Un pincel-viviente que, ofrecido como soporte físico en contraste con la limpieza del artista, es el encargado de presentar la huella neofigurativa del mundo azul de Yves Klein.

El tercer capítulo está dedicado al canibalismo como fase secreta de su arte. Principalmente, la investigación cumple los propios deseos del artista: «Me gustaría ahora, [...] divulgar posiblemente la fase más importante y sin duda la más secreta de mi arte. No sé si me creeréis: es canibalismo. [...] Apenas puedo desarrollar esta idea que me ha atormentado durante años. Os la dejo a vosotros para que saquéis vuestras propias conclusiones con respecto al futuro del arte»⁴¹. Este canibalismo como forma de arte se ha interpretado como una antropofagia azul simbólica y voraz eficaz para englobar y nutrir el yo artístico de Yves Klein que trata de apropiarse de la naturaleza. Sus esponjas ejemplifican a un lector deglutiendo el azul convertidor. Aplicando las nociones de Winnicott sobre la integración, analizaremos la forma predatoria constitutiva del yo para vincularlo con el recbro o la supervivencia ambiental tras un ataque-mordisco voraz (como «prueba de fuego»). Para Winnicott, integrar la agresividad⁴² es imprescindible

⁴⁰ De especial interés entre la vivencia somática relacionada con la sensación y la emoción es el artículo Winnicott, D. W., «La mente y su relación con el psique-soma» [1959], en *Escritos de Pediatría y psicoanálisis*, Barcelona, Paidós, 1998.

⁴¹ Klein, Y., *Manifiesto del Hotel Chelsea* (1962), en Arnaldo, J., *Yves Klein*, cit., p. 87.

⁴² Las teorías de Winnicott sobre la agresividad se distinguen de las adoptadas por la mayor parte de la comunidad psicoanalítica (freudianos y kleinianos). No hay pulsión de muerte para la

para que tenga lugar la supervivencia. El ambiente debe permanecer ahí tras ese mordisco del bebé: el objeto tiene que reponerse al dominio de la destrucción. Si el entorno falla, la agresividad es disociada e incontrolada, volviéndose independiente de la experiencia del sujeto. Gracias a la supervivencia, el entorno se vuelve confiable y, no solo se regula constructivamente el ser, sino que este ama, valora y venera a lo que sobrevive. En ese aspecto, se valorará la importancia de la resurrección de la carne en consonancia con la inclinación católica del artista.

Revisaremos las conexiones de la antropofagia con el concepto de «arte como salud» y como requisito indispensable para el advenimiento de la era pacífica deseada por Klein, supresor de la tiranía de la naturaleza, puesto que este canibalismo no es en absoluto cruel ni inhumano. Se analizarán las obras de fuego de Klein como desfogue y síntoma de integración característico del desarrollo y de la salud. Tal y como afirmaría Klein en la ciudad de Nueva York en el 1961: «Uno debería ser como el fuego puro en la naturaleza, delicado y cruel, uno debe ser capaz de contradecirse a sí mismo. Entonces, y solo entonces, se es verdaderamente un príncipe personificado y universal».

Como constatación de la supervivencia, el cuarto capítulo valora la revolución azul de Klein como una cristalización de su aventura imaginativa en la que participa esa pieza tan importante para el arte de Yves Klein: el espectador. Si el artista es creador de estímulos perceptuales, la adecuación del espectador a esa tinción universal y el estreno de una nueva «forma de ver» hacia una neofiguración descubren a un ciudadano-azul. Siendo uno de los aspectos más originales de su arte, se analizará la persistencia de esta conversión o de esa relación viva entre la realidad del azul de la que se impregna el lector y, en base a lo expuesto a lo largo de la investigación, se establecerán relaciones entre las propuestas de Klein y las de otros artistas. La integración de Klein en el panorama artístico se relaciona con un sentimiento de omnipotencia en el que el azul tiñe el mundo y a sus ciudadanos. El sentido de dicha omnipotencia cae en la figura del espectador y en su grado identificativo hacia el color.

agresividad y, junto con el amor son propios de la naturaleza humana y modular por el ambiente. El objeto comenzará a utilizarse de manera natural únicamente si sobrevive a la destrucción del niño.

Winnicott reconoce la importancia de la omnipotencia⁴³ para la consolidación *yoica*. La madre suficientemente buena es la que responde a esa omnipotencia repetidamente y le da sentido y, como señala Winnicott, la fuerza materna da sentido al débil ego del pequeño, le proporciona la ilusión creadora de su mundo, puesto que esta omnipotencia se extiende a numerosos objetos.

Igualmente, se establecerán vinculaciones con otros artistas que compartían afinidades con Klein. Distinguiremos la figuración tomada por artistas como Robert Rauschenberg (1925-2008) en colaboración con Susan Weil de las divergentes antropometrías o el tratamiento del color en antecedentes como Ad Reinhardt (1913-1967) y el monocromo de Klein, o el consumo del arte en Piero Manzoni (1933-1963).

Esta Tesis regresa a un artista tan icónico como Yves Klein con el objetivo de visibilizar su mayor y más legítima obra, la gesta invisible que incorpora al cielo como la primera obra de arte: se trata de la creación de una forma de ser original. Como señalaba Calvo Serraller, a propósito del poema de Klein en el que «no tenía nada que decir»: «ser un poeta definía intuitivamente lo mejor de su ulterior destino artístico. Porque el no tener nada que decir no supone un fracaso sino una creación de actitudes poéticas mudas, eventualmente materializables en imágenes, conceptos o actuaciones»⁴⁴.

Sus pinturas son pruebas genuinas de este proceso. Se profundiza, igualmente, en el empleo de la mujer como pincel viviente, su cuerpo como significante de la experiencia de ser que nos hace existir y de la salud que nos permitirá participar en un nuevo orden en el universo, en la faceta de Klein-inventor y en sus estrategias publicitarias. Especialmente importante es el insaciable apetito de Klein y su convencimiento en la llegada de una nueva era o futuro prometedor, como testimonios de la existencia de un proceso de integración o hilo conductor invisible. En cierta manera, esta Tesis trata de reconocer a ese *ser arte* de Yves Klein, de admitir su existencia.

El nuevo enfoque propuesto por la Tesis implica una vuelta al debate sobre la sistematización del cuerpo femenino prestando atención a una sexualidad desenvuelta de Yves Klein ritualmente contenida en los pinceles desnudos al servicio del placer y de la vehemencia. Proponemos en esta perspectiva posicionar a esos pinceles-vivientes como

⁴³ La madurez consiste en abrogar paulatinamente el sentimiento de omnipotencia.

⁴⁴ Calvo Serraller, F., «Lo poético de un vanguardista», en *El País*, 24 de mayo de 1995.

una parte fundamental del entorno adaptado y como sostenedores del ego del artista-varón-creador para ampliar y realizar una correcta lectura general, especialmente feminista. Igualmente, esta vuelta a Klein trata de revisar el germen de esa interacción relacional entre color-perceptor que hará de ambas partes un compuesto indivisible.

Con ello, se establecen nuevas maneras de ingresar en un entorno accesible y abordable. Siendo uno de los pioneros de la *performance* en Europa y siendo esta una actividad cuyo principio es improvisar y contactar con el espectador (según la definición básica de la RAE) y absorber ideas y pensamientos, el método winnicottiano nos propone rastrear el ser que hizo posible la acción, un precedente que florece con aptitud para vivir, posibilitando la creación de conductas, interfiriendo en el ambiente y buscando una confiabilidad en la persistencia en el tiempo-medio, esto es, su supervivencia.

En el catálogo de la exposición *Herencias*, Fleck señalaba: «un artista debe inscribir su huella en el tiempo y hacerlo de manera voluntaria, de otro modo su obra se dispersará y no desarrollará la energía suficiente para hacer circular de forma inmutable un pensamiento y una visión singulares»⁴⁵. Regresar a la obra de Klein supone una vuelta a esa creación de la actitud, su constitución y origen, su desarrollo, y su florecencia. Javier Arnaldo no se equivocaba al afirmar en el mismo catálogo que «la solución de continuidad de la identidad no artística de Klein vino dada por la invención del Yves pintor»⁴⁶. Ciertamente, el hecho de localizar un ser-arte ascendiente de la acción artística cambia las interpretaciones sobre el uso del cuerpo femenino y resulta conveniente revisarlas y puntualizarlas.

Ahora quiero ir más allá del arte —más allá de la sensibilidad—, más allá de la vida. Quiero ir al vacío. Mi vida será como mi sinfonía de 1949, un tono constante, libre de principio y fin, limitada y eterna al mismo tiempo, porque no tiene ni principio ni fin... Quiero morir y entonces dirán de mí: ha vivido y, por tanto, sigue vivo⁴⁷.

⁴⁵ Marie-Raymond, *Yves Klein, herencias*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2009, p. 60.

⁴⁶ Arnaldo, J., *Yves Klein*, cit., p. 131.

⁴⁷ Diario de Yves Klein, escrito poco antes de morir, recogido en Weitemeier, H., *Yves Klein 1928-1962: Internacional Klein Blue* (trad. Carmen Sánchez Rodríguez), Colonia, Taschen, 2001.

Capítulo I. La importancia depresivo-ascensiva del mito

«En el principio era el Logos».
Juan 1:1

«En el principio era la Acción».
Fausto, Goethe

«Conviene recordar que el principio es una suma de principios».
Donald W. Winnicott

Fue entonces cuando recordé el azul, el azul del cielo de Niza fue el origen de mi carrera en la monocromía⁴⁸.

Yves Marie Klein nace un 28 de abril de 1928 en la ciudad de Niza. Sus padres fueron los artistas Marie Raymond (1908-1989) y Fred Klein (1898-1990). El abuelo paterno de Yves, originario de Hanover, se estableció como colono en la isla de Java conociendo allí a su mujer holandesa de ascendencia indonesia. De esta unión nacería Fred Klein en la ciudad de Bandung. A sus veinte años, Fred Klein trabajaría en Francia como pintor profundamente inspirado por la corriente neoimpresionista. Eran habituales y representativos sus paisajes figurativos suaves con caballos. Durante el verano del año 1926, en la localidad de Cagnes-sur-Mer conocería a una joven de 18 años procedente de una familia acomodada, Marie Raymond. Los orígenes artísticos de Raymond comienzan a sus quince años, gracias a una visita de un artista holandés instalado en Cagnes, Alexandre Stoppler, que despertó la vocación de Raymond.

Fred Klein y Marie Raymond se casan en octubre de 1926 en Niza. Sus primeros meses de matrimonio transcurren en el bohemio barrio parisino de Montparnasse viviendo entregados a un ambiente artístico e idóneo donde Raymond conocería a artistas como Mondrian, Jacques Villon o Kupka. Después de nacer Yves y durante sus primeros meses de vida en Cagnes, Raymond recibía cursos de pintura por correspondencia con el objeto de formarse como profesora de dibujo. No obstante, su afán buscador le llevaría a una abstracción no-figurativa muy alejada del estilo de su marido a partir de 1938. Comienza a frecuentar al Grupo de Grasse contactando con artistas como Alberto Magnelli, Hans Arp, Sonia y Robert Delaunay e inicia una serie de *Paisajes imaginarios* a finales de los años 30, influida por artistas como Henri Goetz y Christine Boumeester, un matrimonio

⁴⁸ Klein, Y., 1928-1962. *Selected Writings*, Londres, Tate Gallery, 1974, p. 28.

que trabaja una abstracción organicista preludiada por el surrealismo. Para esa búsqueda de Raymond sería especialmente importante la afinidad estética que mantuvo con el artista ruso Nicolas de Staël, además de su fuerte deuda con Paul Klee. La pintura de Raymond es fundamental para acercarse y comprender las evocaciones de Yves Klein. Como señala Fleck en el catálogo de *Herencias*:

Si bien desde 1945 toma la vía de la abstracción y de la pintura no-figurativa, el punto de partida de los cuadros de Marie Raymond no es geométrico sino expresamente lineal. Subdivisiones lineales en una superficie de coloración homogénea construyen figuras abstractas, embrolladas unas con otras. El color actúa con fuerza en el cuadro, aunque solamente se despliega en el interior de la forma, delimitada por la línea. Desde un punto de vista teórico, su hijo ve aquí cómo el cuadro se constituye en una ventana con barrotes que impiden que la mirada se lance al infinito. Nos encontramos, de esta manera, ante una situación delicada y particularmente rara, en la que un conflicto estético, que se significa mediante las líneas de ruptura que introduce en la evolución del arte moderno, se cruza directamente con una historia familiar⁴⁹.

En 1949 Raymond obtendría el célebre premio Kandinsky alcanzando una distinguida reputación en Francia y siendo una relevante representante de la abstracción lírica de la Escuela de París de posguerra.

En 1927 Raymond queda embarazada. Sin dinero para asumir los costes médicos, el matrimonio vuelve a Niza para ocuparse del nacimiento en la casa de la hermana de Marie, Rose Raymond. El seno de la familia de Raymond tenía especial devoción por santa Rita de Cascia, y jugaría un papel de gran relevancia en la vida de Yves, el artista creador de mitos, cuya vida fue un acto poético y simbólico. Inmediatamente después de que Yves Klein llegara al mundo «abrazado a los pechos de su abuela, de su tía sin hijos y de su madre»⁵⁰, la familia Klein se traslada a una villa cercana a Cagnes adquirida por Fred Klein en el año 1925.

1. El estrato mitogénico de la psique

Uno de los óleos de Fred Klein permite un acceso equidistante del naciente estrato mítico, cuya implícita dimensión requiere cierto esfuerzo perceptivo a través de una perforación figurativa que arroje imaginativamente luz a la oscuridad genética del mito. Nos situamos

⁴⁹ Fleck, R., *Marie- Raymond, Yves Klein, herencias*, cit., p. 41.

⁵⁰ McEvelley, T., «Yves Klein conquistador del vacío», *3ZU: revista d'arquitectura*, núm. 2, 1994, p. 11. Publicado originalmente en *Yves Klein, 1928-1962. A retrospective*, cit.

en el lugar del padre como testigos de una muestra de insolubilidad inédita y provisión ambiental; como observadores de una fracción velada del espacio infinito cósmico en un retrato:

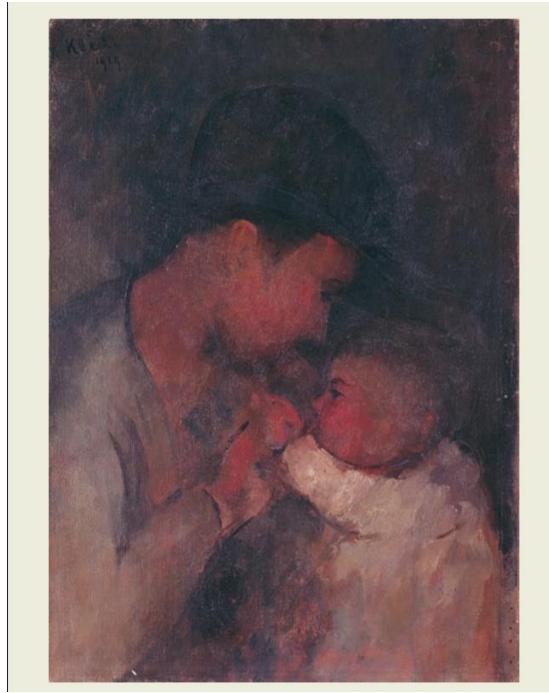


Figura 1. *Retrato de Marie Raymond y de Yves Klein*, Fred Klein (1898-1990), 1929, 61 × 46 cm. Óleo sobre lienzo

El primer año vital prospera plácidamente en un verde e inspirador paisaje de campo que desempolva las viejas amistades con la naturaleza, muy apto como «jardín edénico» o injerto soldado a un aspirante *yoico* recién nacido, tan fuerte como débil⁵¹, amarrándose con la misma adherencia al primer objeto simbólicamente compartido, el pecho que alimenta proporcionado por Raymond. En el estado indiferenciado y singular de este universo «nada se ha separado aún como *no-yo*, [...] el bebé no puede existir solo, sino que constituye una parte esencial de una relación»⁵² de ese mundo subjetivo donde el *self* de Raymond sirve como humectante del *yo* en potencia del pequeño Klein. Así, la

⁵¹ La debilidad o fortaleza de ese *yo* «depende de la madre real y de su capacidad para satisfacer la dependencia absoluta del infante real al principio, antes de que separe el *self* de la madre». Winnicott, D. W., «La integración del yo en el desarrollo del niño» [1962], en *Los procesos de maduración y el ambiente facilitador*, Barcelona, Paidós, 1992.

⁵² Winnicott, D.W., «Nuevas reflexiones sobre los bebés como personas» [1947], en Bibliotecas de psicoanálisis [artículo online]. Recuperado de: <http://www.psicoanalisis.org/winnicott/bebepers.htm>. [Consultado el 13 de mayo, 2015]

concordia determinada por la artesanía inconsciente tocante al maternaje de Raymond permite la inmersión identificativa bilateral: «La madre tiene con el bebé un tipo de identificación muy compleja, por cuanto se siente muy identificada con él pero, indudablemente, sigue siendo adulta. El bebé, por otra parte, tiene una identidad con la madre en los tranquilos momentos de contacto que, más que logros del bebé, son logros de la relación que la madre hace posible»⁵³. Mientras Raymond se identifica con Klein, Klein se identifica con el mundo tamizado por y de Raymond.

[...] lo esencial es la más simple de todas las experiencias, aquella basada en el contacto en ausencia de actividad, en la cual existe un espacio para el sentimiento de unidad entre dos personas que en realidad son dos y no una sola. Estas cosas le dan al bebé la oportunidad de *ser*, a partir de la cual puede surgir a continuación todo lo que tiene que ver con la acción y con la interacción. Aquí está la base para lo que gradualmente se convierte, para el niño, en la experiencia de *ser*⁵⁴.

Así, el retrato de Fred Klein (Fig. 1) nos coloca como terceros ante la invisibilidad de un proceso que emana una vivaz fundición aperceptiva⁵⁵ de la que vaporosamente se desprende un *yo* kleiniano exudado por Raymond y diferenciado de los objetos *no-yo*. Por ello, el esfuerzo consistirá en desplazar la mirada del padre confabulándola con la del pequeño para tratar así de intuir la inmaterialidad de un imaginativo tegumento primerizo capeado por el ambiental *self* de Raymond, pues solo gracias a este ego auxiliar materno se permite la consagración del área original subjetiva en la que no existe diferencia entre el *ser* y el entorno.

Tras nueve meses habitando la cadenciosa matriz materna, la configuración ambiental del primer año vital resulta fundamental para cualquier ser humano. Como apunta Neumann:

[...] tras la fase embrionaria en la que el niño está psíquica y físicamente integrado en el cuerpo de la madre existe una segunda fase, posuterina, posnatal-embrionaria

⁵³ Winnicott, D. W., «La madre de devoción corriente», en *Los bebés y sus madres*, Barcelona, Paidós, 1998, p. 29.

⁵⁴ *Ibídem*, p. 24.

⁵⁵ La apercepción para Winnicott tiene estrecha relación con los orígenes de la creatividad: «Busco la palabra “crear” en un diccionario y encuentro: “traer a la existencia”. Una creación puede ser “un producto de la mente humana”. No es seguro que “creatividad” sea un término aceptable para un erudito. Para mí, vivir creativamente significa no ser muerto o aniquilado todo el tiempo por la sumisión o la reacción a lo que nos llega del mundo; significa ver todas las cosas de un modo nuevo todo el tiempo. Me refiero a la apercepción, que es lo contrario de la percepción». La percepción cargada de subjetividad significativa del intercambio emocional entre hijo-madre/mundo. Winnicott, D. W., «Vivir creativamente» [fusión de dos borradores de una conferencia preparada por la Liga Progresista en 1970], en *Obras escogidas III*, Barcelona, RBA, 2007, p. 321.

en la que el niño ya ha entrado en la sociedad humana y, como su ego y conciencia comienzan a desarrollarse, crece en el lenguaje y en las costumbres de su grupo. Esta fase, denominada “período uterino” por Portmann, se determina por la relación inicial con la madre, la cual conforma, al principio, el mundo entero del niño y el ambiente en sí, hasta que, gradualmente, se abre a nuevos aspectos del mundo a través de la experiencia infantil⁵⁶.

Si bien el concepto «ambiente» se encuentra modulado por el celo del maternaje, el porte figurativo percibido en el retrato difiere del ambiente contemplado por el celado en este estrato mitogenético. Somos, pues, testigos no oculares de una verdad apercebida en el retrato: el par no-integración/integración:

Antes de la integración hay un estado en que el individuo solo existe para quienes lo observan. Para el niño, el mundo exterior no está diferenciado, ni hay tampoco un mundo personal o interno ni una realidad interna. Después de la integración el bebé comienza a tener un *self*. Antes de la integración, lo único que puede hacer la madre es prepararse para el momento en que el bebé la repudie; después de ella, puede ofrecerle apoyo, calor, cuidado amoroso y ropas (y pronto comenzará a satisfacer los instintos del bebé). También en este período previo a la integración existe un área entre la madre y el niño que es madre y niño *a la vez*⁵⁷.

En el ambiente en el que se extiende este *self* atmosférico, la calma del paraje natural de Cagnes sirve también como relente: el *self* vaporoso de Raymond impregna el universo ataviado de naturaleza o unicidad paradisíaca en la que se permite al espacio y al tiempo actuar mitológicamente en un *aquí* y *ahora*. El retrato contornea ciñendo el cielo infinito en el estado de no-integración⁵⁸.

La imagen corporal del niño indiferenciado es tan vasta e ilimitada como el cosmos. Su propia esfera está muy fusionada con el mundo y, por lo tanto, con todo aquello que llamamos el afuera, que bien podría vincularse al ámbito cósmico. A medida que el ego se desarrolla, gradualmente el niño empieza a diferenciar su propia imagen corporal y, conjuntamente el mundo aparece como un objeto confrontado al ego. En sus «Notas sobre la imagen corporal y el esquema» Clifford Scott escribe: «Parte de la imagen corporal es un esquema del mundo en constante cambio, cuyos límites extremos deben ocuparse de lo que solo pueden llamarse límites del espacio y del tiempo». La unión dual de la primera relación es cósmica y transpersonal porque el

⁵⁶ Neumann, E., *The child. Structure and dynamics of the nascent personality* (trad. Ralph Manheim), Londres, Karnac Books, 1988, pp. 7-8.

⁵⁷ Winnicott, D. W., «Las influencias grupales y el niño inadaptado: el aspecto escolar» (conferencia pronunciada en la Asociación de Profesionales para los Niños Inadaptados), abril de 1955, en *Obras escogidas III*, cit, p. 200.

⁵⁸ La extensión azul entre el cielo y el mar de la naturaleza mediterránea fue el origen de la monocromía de Klein, cuya tersura y profundidad evocaba un sentimiento pleno de libertad.

niño aún no tiene un ego estable ni una imagen corporal delimitada. Es una realidad unitaria todavía no separada en el adentro y el afuera, sujeto y objeto⁵⁹.

No obstante, si el resultado figurativo diversifica y diferencia ambos epitelios, nuestro salto desde observador/padre hacia el estrato mitogenético nos conduce por un desmontaje psicosomático que nos permitiría vivir en el rostro de Raymond y en lo que finalmente es *no-yo* al reanudarse la apertura cutánea previa al embalaje de la psique⁶⁰. Dicho salto garantiza a la escena una vasta continuidad existencial difícil de encuadrar. Ininterrumpidamente es la madre quien se ocupa de presentar al pequeño el mundo externo sobre el que podrá edificar la sustantividad envuelta en su piel.

Las grandes aportaciones del psiquiatra D. W. Winnicott apuntan al papel constitutivo erigido por la madre y su dilatado *self* tejido al pequeño y nivelado con el ambiente. «Somos testigos, si bien no oculares, de la evolución de la experiencia inmadura de la pareja formada por el lactante y su madre, una sociedad madre-bebé en la que la primera, en virtud de una suerte de identificación, se pone en contacto con el estado original de indiferenciación del niño»⁶¹. El *pre-yo* valsará en los derredores bucólicos en virtud de la capacidad generativa del *self* de Raymond que asperge hasta la clausura psicosomática.

Yves Klein afirmaba que «el arte es salud» y la salud no puede percibirse únicamente en términos exclusivos del individuo, al menos todavía, sino a través de una libación de la savia creada del *no-yo*: la (re)creación del carácter imperecedero gracias a una relación vital saludable incorporada en el ambiente facilitador que proporcione pletórica omnipotencia en sus necesidades. Así, la percepción de un pecho surtidor ofrecido a un recién nacido que por vez primera será alimentado no supondrá únicamente la satisfacción de un apetito, sino la creación de aquello que espera ser descubierto pues, aun existiendo, solo da comienzo cuando se encuentra. Se trata de una temprana y materno-filial paradoja creada en la zona de ilusión winnicottiana. Así, es posible que, acercándose a un objeto gratificante que es creado, se encuentre con el objeto en su concordia y quede sedimentada la imaginación en el estrato mitogenético. En el anhelo que prepara al bebé para la

⁵⁹ Neumann, E., *The child...*, cit., p.11.

⁶⁰ Aunque la psique inmadura se base en el funcionamiento corporal, no está estrechamente ligada al cuerpo ni a la vida del cuerpo.

⁶¹ Winnicott, D.W., «La pareja madre-lactante» [1960], en Bibliotecas de psicoanálisis [artículo online]. Recuperado de: <<http://www.psicoanalisis.org/winnicott/bebepers.htm>>. [Consultado el 14 de mayo, 2015].

creación, el pecho materno en un recién nacido que jamás ha sido alimentado no solo será su personal fuente de satisfacción, sino obra de su propia necesidad:

El bebé eventualmente tiene la ilusión de que ese pecho real es exactamente el resultado de la creación surgida de la necesidad, la avidez y los primeros impulsos de amor primitivo. [...] lo deseado fue creado, para descubrir luego que estaba allí. A partir de todo esto se desarrolla la creencia de que el mundo puede contener lo que uno desea y necesita, con el resultado de que el bebé abriga esperanzas en el sentido de que hay una relación viva entre la realidad interna y la externa, entre la creatividad primaria innata y el mundo general compartido por todos⁶².

Los instintos permanecen indefinidos internamente en esta temprana fase y, sin embargo, la vivencia imaginativa resulta más intensa que la experiencia física o mecánica del «comer», ya que la prolongación del *ser* asalta al mecanicismo puro, «[...] *se está alimentando* y no meramente *es alimentado*: que vive una vida y no responde simplemente a los estímulos que le ofrecemos»⁶³, una labor imaginativa logra emanciparse del instintivo acto somático iniciando el concepto ferencziano «período de omnipotencia mágico-alucinatoria», en el que el deseo grana mágicamente lo deseado eliminando su demora constitutiva.

Neumann contempla la realidad unitaria de la primera relación como una situación cósmica:

[...] la temprana fase urobórica del desarrollo del niño se caracteriza por un mínimo de incomodidad y tensión, y un máximo de bienestar y seguridad, así como por la unidad del Yo y el Tú, *Self* y mundo, conocido como el mito paradisíaco. Contrariamente, la situación del humano adulto es un mito de sufrimiento. Porque el ego adulto, como el sujeto de experiencia no es idéntico ni con su *Self* (su propia totalidad), ni con el Tú (sus compañeros y el entorno), y se desarrolla en medio de complejas tensiones entre los polos antitéticos del Yo y el Tú⁶⁴.

Podríamos dar un paso más e imaginar en el retrato la participación invisible de una Raymond fantasmática (re)creada por el *yo* potencial que, vaporizada en el ambiente, mantiene al pequeño durante la experiencia nutritiva que de ella tiene.

⁶² Winnicott, D.W., «Nuevas reflexiones sobre los bebés como personas» [1947], en Bibliotecas de psicoanálisis [artículo online]. Recuperado de: <<http://www.psicoanalisis.org/winnicott/bebepers.htm>>. [Consultado el 13 de mayo, 2015].

⁶³ Winnicott, D. W., «¿Qué sabemos de la costumbre que tienen los bebés de chupar la ropa o los objetos de tela?», en Charla radial emitida por la BBC el 31 de enero de 1956, en *Obras Escogidas IV*, cit., p. 327.

⁶⁴ Neumann, E., *The child...*, cit., p. 14.

¿Qué ocurre si, digamos, el tegumento adaptativo «se aborrasca» por la falla de un ambiente del que se forma parte? Se activa el proceso de desintegración: una defensa fuertemente relacionada con el sostenimiento (*holding*) de los primeros meses de vida que puede llegar a marcar una realidad externa lábil acongojada por el «caer interminablemente»⁶⁵. La angustia primitiva relacionada con una sensación de «ausencia de carne»⁶⁶ es psicológicamente comparable a los efectos de la bomba atómica en su temor a la desintegración. La desintegradora muerte revela la huella de lo que fue una inmersión ambiental, como una pisada en la tierra. Dada la fijación materno-ambiental, la pulverización de la madre-ambiente es equivalente a la del pequeño en caso de falla. Constituye lo que Winnicott llamaba «amenaza de aniquilamiento», un tipo de angustia primitiva.

Parecería que lo opuesto de la integración es la desintegración. Esto es cierto solo en parte. Para designar lo opuesto necesitamos al principio una palabra como no-integración. En el infante, la relajación significa no sentir la necesidad de integrarse, mientras da por sentada la función del yo auxiliar de la madre. Para comprender los estados de no excitación en los términos de esta teoría necesitamos una consideración adicional. El término «desintegración» se utiliza para describir una *defensa* compleja, que consiste en una producción activa de caos como defensa contra la no integración en ausencia del yo auxiliar materno, es decir, contra la angustia inconcebible o arcaica que resulta del fracaso del sostén en la etapa de la dependencia absoluta. El caos de la desintegración puede ser tan «malo» como la confiabilidad del ambiente, pero tiene la ventaja de que lo produce el propio bebé y por lo tanto es no ambiental. Está dentro del ámbito de la omnipotencia del bebé. En términos psicoanalíticos, es analizable, mientras que las angustias inconcebibles no lo son⁶⁷.

Del núcleo delimitado en el retrato de Fred Klein se deduce la dilatación tácita del ambiente facilitador, comenzando por el introito fusional que regularizará el subsiguiente medro *yoico* a partir de la presentación de lo exterior. La psique se circunscribe en el cuerpo del pequeño inaugurando la asociación psicosomática o el *yo-piel* de Didier Anzieu. «La psiquis y el soma han llegado a una suerte de acuerdo recíproco [...] Esta situación, [...] se desarrolla a partir de las etapas iniciales en las que la psiquis inmadura, aunque basada en el funcionamiento corporal, no está estrechamente ligada al cuerpo y a

⁶⁵ Winnicott, D.W., «La pareja madre-lactante» [1960], en Bibliotecas de psicoanálisis [artículo online]. Recuperado de: <<http://www.psicoanalisis.org/winnicott/bebepers.htm>>. [Consultado el 14 de mayo, 2015].

⁶⁶ *Weitemeier*, H., *Yves Klein...*, cit., p. 162.

⁶⁷ Winnicott, D.W., «La integración del yo en el desarrollo del niño» [1962], en *Los procesos de maduración y el ambiente facilitador. Obras Escogidas I*, cit., p. 495.

la vida del cuerpo»⁶⁸. Pero esta alianza no solo implica el reconocimiento de un interior propio (Klein) sino el de la existencia de un interior ajeno (Raymond) que ya no puede ser «habitado», surtidor de inconmensurable riqueza y una primera «casa» abierta al espacio.

La integración equivale a la ejecución del *yo* iniciada por la segregación gradual con respecto a Raymond, regularizada por la constancia del maternaje implicada en la provisión ambiental facilitadora que dará paso a los mecanismos proyectivos e introyectivos⁶⁹.

Al terminante abrigo de la psique se suma una lactancia que comienza a degustar el mundo externo deglutiendo aquello que nutra su creciente *yo*. La boca se convierte en símbolo principal de la introyección al encabezar a los canales perceptivos restantes en un proceso de vaciado que preña el interior del sujeto de una construcción particular o fantasía, mientras que la proyección se ocupa de excretar a través de otras funciones corporales⁷⁰. Ambos mecanismos mentales orbitan, introyección y proyección aceleran como un molinillo de viento anclado en la membrana psicosomática.

Lo que se precisa, [...] es un estudio acerca del cambio paulatino correspondiente a la separación de lo DISTINTO DE MÍ respecto de lo que es PARTE DE MÍ en el desarrollo de un bebé en los comienzos. La envidia al objeto DISTINTO DE MÍ tiene como precursora la relación con el objeto-todavía-no-separado, que yo he llamado objeto subjetivo⁷¹.

⁶⁸ Winnicott, D.W., «El primer año de vida» [1958], en Bibliotecas de psicoanálisis [artículo online]. Recuperado de: < <http://www.psicoanalisis.org/winnicott/primvida.htm>>. [Consultado el 13 de mayo, 2015].

⁶⁹ La introyección, según la definición de Laplanche y Pontalis, se trata de un proceso en el que el sujeto hace pasar, en forma fantaseada, del «afuera» al «adentro» objetos y cualidades inherentes a estos objetos. La incorporación constituye el prototipo corporal de aquel. La proyección es igualmente otro mecanismo defensivo arcaico que, por el contrario, implica la expulsión de sí y la localización en el otro (personas, cosas) sentimientos, cualidades, deseos, objetos no reconocidos o rechazados de sí mismo. Laplanche, J. y Pontalis, J. B, *Diccionario de psicoanálisis* (trad. F. Gimeno Cervantes), Buenos Aires: Paidós, 1996, p. 205.

⁷⁰ «En estos términos había una estrecha conexión entre los mecanismos mentales de la introyección y la función de comer. La proyección también estaba relacionada con las funciones corporales excretorias: con la saliva, el sudor, las heces, la orina, el gritar, el patear, etcétera», en Winnicott, D.W., «Un modo personal de ver el aporte kleiniano» (conferencia pronunciada ante los candidatos a la Sociedad Psicoanalítica de Los Ángeles), 3 de octubre de 1962, en *Obras escogidas I...* cit., 2007 p. 618.

⁷¹ Winnicott, D. W., «Melanie Klein - sobre su concepto de envidia» (contribución para un simposio sobre la envidia y los celos escrito para una reunión científica de la Sociedad Psicoanalítica Británica), 19 de marzo de 1969. Leído por Enid Balint en ausencia de Winnicott, en *Obras escogidas II...*, cit., 2007, p. 492.

Así, el pecho presenta el mundo exterior del que formó parte a través de la nutritiva leche siendo esta tanto real como imaginaria, disfrutada mental y físicamente hasta la crítica llegada del destete.

De esta manera, en el crecimiento del *yo* kleiniano y en el continuo (re)descubrimiento del objeto creado comienza la integración espacio-temporal dimanada de la concordia madre-hijo. «Puede decirse que la protección del *yo* suficientemente buena proporcionada por la madre (respecto de las angustias inconcebibles) le permite a la nueva persona humana erigir una personalidad sobre la base de la pauta de una continuidad del «seguir siendo»⁷².

La conversión hacia la unidad *yoica* depende del sostén ambiental y asumirá igualmente la conformación de la madre como persona individual y autónoma. La encarnación y el pronunciamiento de un *yo soy* llega a *ser* a partir de mecanismos fluidos de reciprocidad ambientales y de la ubicación psicosomática que depende del sostenimiento y de su capacidad para presentar los objetos que el pequeño continúa creando.

Todas las partículas de sensación y de actividad que conforman aquello que conocemos como un determinado bebé comienzan a unirse de manera tal que existen momentos de integración en los cuales el bebé es una unidad, aunque, por supuesto, una unidad altamente dependiente. Decimos que el apoyo del *yo* de la madre facilita la organización del *yo* del bebé⁷³.

El final del proceso incluye el espejo del inédito Yves Klein en el rostro de Raymond, la cual bendice al verbo mítico del artista. «Alguien me ve o comprende que yo existo». Y después: «Me es devuelta (como un rostro visto en un espejo) la prueba que necesito de que he sido reconocido como un ser»⁷⁴.

1.1. Las sombras de la prisión

Como dijimos en el apartado anterior, el pequeño despegas de la organización medio-individuo hacia la unidad *yoica* propulsado por un marco-ambiental que debe garantizar exención de peligros tales como volubilidad, desaparición o caída. Estabilidad y

⁷² Winnicott, D. W., «La integración del *yo* en el desarrollo del niño» [1962], *Obras escogidas II...*, cit., 2007, p. 494.

⁷³ Winnicott, D. W., «La madre de devoción corriente» [1966], en *Los bebés y sus madres*, cit., 1998, p. 28.

⁷⁴ Winnicott, D. W., «La integración del *yo* en el desarrollo del niño» [1962], en *Obras escogidas II...*, cit., 2007, p.495.

seguridad son funciones profundamente vinculadas al sostenimiento innato del maternaje, simbolizado a través del ornato y del cuidado adaptativo de la madre con respecto al pequeño⁷⁵. Gradualmente⁷⁶ la potestad ambiental deja paso a la formación del deseo mediante una delicada fase de desilusión o «prueba de realidad» en la que se destapa la naturaleza alucinatoria de la (re)creación. Apuntando al proceso madurativo, este amplio aspecto del destete condena al deseo al agostamiento de la creatividad sobrehumana y, en cierta manera, a sobrellevar el estado de una búsqueda permanente con resignación.

A una radiante iniciación edénica le sigue la enramada realidad cuyo sombreado quebrantador sirvió a Winnicott para escoger la descripción poética que implica este proceso. *Las sombras de la prisión*, a propósito de un poema de Wordsworth⁷⁷, las asperezas de una nueva demarcación que indica la inserción (siempre gradual) mediante aceptación del ser humano en una realidad que aboveda la dimensión imaginativa. «Una vez que le ha dado al bebé la ilusión de que el mundo puede crearse a partir de la necesidad y la imaginación [...] cuando ha establecido la creencia en las cosas y la gente que describí como una base sana para el desarrollo, tendrá que hacer pasar al niño por el proceso de desilusión, que constituye un aspecto más amplio del destete. Lo más aproximado que puede ofrecerse al niño es el deseo de los adultos de tornar las exigencias de la realidad tolerables, hasta que el bebé pueda soportar todo el impacto de la desilusión y hasta que la capacidad creadora pueda desarrollarse a través de la actitud madura y convertirse en una verdadera contribución a la sociedad. [...] Gradualmente, la madre capacita al niño para aceptar que, si bien el mundo puede proporcionar algo parecido a lo que se necesita y se desea, y que por lo tanto podría crearse, no lo hace automáticamente, ni en el

⁷⁵ «El pequeño ha llegado a identificar esta técnica con la madre, como parte de ella, al igual que su rostro, su oreja, el collar que lleva al cuello y sus actitudes variables (que son afectadas por la prisa, la pereza, la angustia, la preocupación, la excitación, etc.). La madre ha sido amada por el pequeño como la persona que incorpora todo esto. Aquí podemos hablar del afecto o cariño, y son estas cualidades de la madre las que son incorporadas en el objeto que tantos niños manosean y abrazan». Winnicott, D. W., «La posición depresiva en el desarrollo emocional normal» [1954-1955], en *Escritos de pediatría y psicoanálisis*, cit., p. 354.

⁷⁶ «El aspecto frustrante de la conducta del objeto es valioso para educar con respecto a la existencia de un mundo “no-yo”. Las fallas de la adaptación tienen valor en la medida en que el infante puede odiar al objeto, es decir, puede retener la idea del objeto como potencialmente satisfactorio, mientras reconoce que ese objeto no ha logrado comportarse satisfactoriamente». Winnicott, D.W., «El comunicarse y el no comunicarse que conducen a un estudio de ciertos opuestos» [1963], en *Obras escogidas I...*, cit., 2007, p. 628.

⁷⁷ La alegoría utilizada por Winnicott viene del poema «Oda sobre las insinuaciones de inmortalidad en los recuerdos de la temprana infancia» (1807) de Wordsworth: «Heaven lies about us in our infancy, Shades of the prison-house begin to Close Upon the growing boy...».

momento mismo en que se experimenta el deseo o surge la necesidad»⁷⁸. Resulta irresistible comparar la meteórica realidad artística que acotó los márgenes creativos de Yves Klein en el momento en el que se alzaba como artista:

París, 16 de abril de 1958. Para mí, el arte de pintar consiste en devolver la libertad al estado primordial de la materia. Un cuadro vulgar, tal y como se nos aparece a través de su materia general, es para mí como la ventana de una prisión cuyas líneas, forma, contornos y composición están determinados por los barrotes. Para mí, en las líneas se concreta nuestra condición de mortales, nuestra vida afectiva, nuestro razonamiento, hasta llegar a nuestra espiritualidad. Las líneas son nuestros límites psicológicos, nuestro pasado histórico, nuestra educación, nuestro esqueleto; son nuestras debilidades y nuestros deseos, nuestras facultades y nuestros artificios. Por el contrario, el color tiene la medida humana y natural, expandiéndose como una sensibilidad cósmica. La sensibilidad de un pintor no está hecha de rincones y recovecos misteriosos. Contrariamente a lo que la línea nos hace creer, ella es como la humedad del aire; el color es la sensibilidad que se ha vuelto materia, la materia en su estado primordial. No puedo estar de acuerdo con un cuadro «legible». Mis ojos no están hechos para leer un cuadro sino para verlo. La pintura es COLOR. Y como proclamó van Gogh: «Quisiera liberarme de una prisión que desconozco y me atenaza»⁷⁹.

1.2. La dualidad: el canibalismo como forma de arte para su integración

Existe una dualidad a cuya resolución le precede la moderación del impulso instintivo que permitirá a Klein predeterminar el efecto «caníbal» mediante la técnica de Raymond. En el reconocimiento de las identidades coexistentes «madre-hijo», tanto «amor» como «odio» son esencias afectivas advertidas en objetos foráneos cuyos principios funcionan como un dualismo, pues la apercepción temprana comprende los modos maternos según su grado de placidez e inquietud, como dos atonales estilos emotivos de origen dispar. La destreza resolutive de Raymond⁸⁰ congrega estos caracteres existentes dentro de Klein, el cual encuentra la templanza que modera la tempestad instintiva organizando las polaridades en las partes opuestas de una incipiente dualidad. Tras la iniciática apercepción del individuo-ambiente, el estado unitario precisa el reconocimiento de la doble posibilidad y una auscultación hacia el origen compartido de ambas «maneras», por

⁷⁸ Winnicott, D.W., «Nuevas reflexiones sobre los bebés como personas» [1947], en Bibliotecas de psicoanálisis [artículo online]. Recuperado de: <<http://www.psicoanalisis.org/winnicott/bebepers.htm>>. [Consultado el 13 de mayo, 2015]

⁷⁹ Klein, Y., «Mi posición en el combate entre la línea y el color», *ZERO*, núm. 1, Dusseldorf, Alemania, 1958, citado en *Marie-Raymond, Yves Klein, herencias*, cit., p. 39.

⁸⁰ De hecho, de cualquier madre o cuidador. Al igual que Melanie Klein, Winnicott no excluye la efectividad de un biberón.

lo que el oriundo vínculo interdependiente descubrirá la fulminante apercepción de esta dualidad energética cuyos principios se subordinan, sorprendentemente, al mismísimo y único cuerpo luminoso materno⁸¹. No obstante, este agrio acogimiento de la dualidad sistemática aperceptiva resulta de las más penosas tareas que el ser humano debe aceptar para su fecundo desarrollo, pues si el proceso implica el examen de «amor» y «odio» para el control gradual, también se descubre la congregación de lo amado y odiado en un mismo objeto. Este es el comienzo para la integración de la ambivalencia y, nadie mejor que Melanie Klein para explicar los escollos implicados en la conjugación del modo reposado con el de agitación.

Basándose en los preceptos kleinianos, el comienzo vital implica la coexistencia de impulsos libidinales y agresivos de gran intensidad. Aspectos parciales del mundo exterior son suministrados a través de pechos que resultan ventajosamente escindidos en «bondadoso» y «malvado» tanto en el plano exterior como en el interior. Comer supone el acaecimiento de un pecho que será despedazado previo al retorno del pecho idealizado. Este último será el que garantice seguridad y protección frente a la tirantez del pecho «malo» o perseguidor reconocido a través del «mordisco» sádico-oral que contribuye a la fragmentación del objeto, por lo que será la introyección del benefactor el mecanismo defensivo. Afrontar la ansiedad, «la actuación del instinto de muerte dentro del organismo, es sentida como temor a la aniquilación (muerte) y toma la forma de temor a la persecución. El temor al impulso destructivo parece ligarse inmediatamente a un objeto, o mejor dicho es vivenciado como temor a un abrumador objeto incontrolable»⁸². No obstante, en uno de esos ataques predatorios al pecho «la respuesta es una, y no dos». La segregación corporal que se clasifica según «amor» u «odio» se deduce de las contrariedades de aceptar bondad y maldad vinculadas a un mismo objeto. ¿Cómo aceptar que lo que despiadadamente se dañó sea lo mismo que lo que abnegadamente se amó?

Así, la destrucción fue, antes de su fracaso, mágica. La frustración impelía el tránsito hacia la invectiva oral y encontraba placer en ello. La ira libre de secuelas daba lugar a un veredicto impuesto por la consecuencia. «Enojarse por primera vez a los dieciocho meses debe ser algo verdaderamente aterrador para el niño», pero es entonces cuando el

⁸² Klein, M., «Notas sobre algunos mecanismos esquizoides» [1946], en *Envidia y gratitud y otros trabajos*, Barcelona, Paidós, 1988, p. 14.

efecto titánico de esta lid despierta la necesidad de proteger aquello mismo que también se ama.

Existe una forma útil de enfocar el problema que empieza con la palabra «cruel». Al principio, el pequeño es cruel (desde nuestro punto de vista); carece todavía de la inquietud acerca de los resultados del amor instintivo. Originariamente, este amor es una forma de impulso, de gesto, de contacto, de relación, y produce en el pequeño la satisfacción de la autoexpresión, liberándole de la tensión instintiva; es más, hace que el objeto se coloque fuera del ser. [...] Como he dicho, son dos las cosas que suceden. Una consiste en la percepción de la identidad de los dos objetos: la madre de las fases tranquilas y la madre utilizada e incluso atacada en el clímax instintivo. La otra estriba en el comienzo del reconocimiento de la existencia de ideas, fantasía, elaboración imaginativa de la función, la aceptación de ideas y de las fantasías relacionadas con hechos pero que no deben confundirse con estos. Tal progresión compleja del desarrollo emocional del individuo no es posible sin la ayuda de un medio ambiente suficientemente bueno, representado aquí por la supervivencia de la madre⁸³.

Lo que para Klein garantiza la supervivencia de la Raymond «tranquila» es la indefectibilidad de su pulso tras participar en la descarga instintiva durante un período prolongado por el cual Klein comienza a escindir la fantasía de la realidad. La ambivalencia queda afiliada en la resolución de opuestos incluyentes:

Dualismo:

(Ira/agresión)

(Amor)

Dualidad:

(Ira/agresión.....Amor)

La agresión experimentada por el infante, la propia del erotismo muscular, del movimiento y de las fuerzas irresistibles que chocan con objetos firmes, esta agresión, decimos, y las ideas ligadas a ella, se prestan al proceso de ubicar al objeto, a ubicarlo como separado del *self*, y en esa medida el *self* comienza a emerger como entidad⁸⁴.

⁸³ Winnicott, D. W., «La posición depresiva en el desarrollo emocional normal» [1954-1955], en *Escritos de pediatría y psicoanálisis*, cit., p. 355.

⁸⁴ Winnicott, D.W., «El comunicarse y el no comunicarse que conducen a un estudio de ciertos opuestos» [1963], en *Obras escogidas I*, cit., 2007, pp. 627-628.

Winnicott subraya que la finalidad de la inevitable reiteración de la agresividad en el bebé es la supervivencia de la madre. Según el retrato de Fred Klein, la perdurabilidad ambiental garantizaría la supervivencia de Raymond frente al instinto caníbal de Klein y su amorosa comprensión de este. No obstante, la sintomática animadversión hacia la dimensión lineal que expresa el arte de Raymond⁸⁵ nos lleva a plantearnos la posibilidad de una inconclusa integración derivada de una fractura ambiental.

La interpretación del óleo de Fred Klein (Fig. 1) presupone un desarrollo que finaliza con la investidura *yoica* y la residencia definitiva de Yves Klein en su cuerpo. No tenemos motivos para pensar en la existencia de fallas tempranas por parte del ambiente sostenedor característico de la dependencia absoluta de Yves Klein (Klein-Raymond/Cagnes⁸⁶). En el tramo final de lo que conlleva el instante pintado por Fred Klein también podríamos visibilizar la invisibilidad de la posición depresiva⁸⁷, aunque solo en su comienzo (y no en su integración), pues una vez que el bebé logra la unicidad el desarrollo ulterior necesita estabilidad. Así, lo que se pondrá en duda es la solidez del recibimiento de Raymond tras el auténtico acto de dar («la madre, que permanece con él, está preparada para recibir y comprender si el infante tiene el impulso natural de dar o reparar»⁸⁸) de Klein: el trampantojo del óleo de Fred Klein. Hasta entonces y, siguiendo a Winnicott el poder proyectivo e introyectivo protegía al pequeño del caos gracias a un quehacer materno suficientemente bueno.

⁸⁵ El rechazo a la línea englobaría igualmente el dibujo figurativo de Fred Klein. No obstante, Yves Klein afirmó sentirse más identificado con la pintura de su padre, lo cual se aprecia especialmente en los dibujos de paisajes y caballos de finales de los años cuarenta.

⁸⁶ Cagnes, desde la perspectiva del observador, comprendería todo aquello que no es Raymond, entre ellos, Fred Klein. Es la Madre la que presenta al Padre.

⁸⁷ La posición depresiva: «[...] un elemento inherente a un fenómeno no controvertible el de que cada individuo surge de la precompasión para meterse en la compasión o inquietud». Winnicott, D.W., «La posición depresiva en el desarrollo emocional normal», en *Escritos de pediatría y psicoanálisis*, cit., pp. 351-370. Deriva del reverencial temor al vacío maternal del que se es causante y que debe ser llenado para la exoneración: el sentimiento de culpabilidad. A diferencia de Melanie Klein, Winnicott considera que la posición depresiva se origina no antes de los ocho o nueve meses o el año debido a que el *yo* no está fuertemente constituido: «Más profundo, no significa siempre más temprano».

⁸⁸ Winnicott, D. W., «El psicoanálisis y el sentimiento de culpabilidad» (conferencia perteneciente a un ciclo de disertaciones pronunciadas como parte de los actos organizados para conmemorar el centenario del nacimiento de Freud). Fue dada en *Friend's House* (Londres) en abril de 1956, y publicada por primera vez en *Psycho-Analysis and Contemporary Thought* (ed. J. D. Sutherland), Londres, Hogarth, 1958, en *Obras escogidas I*, cit., p. 450.

El destete vigoriza el proceso de diferenciación entre el *yo* y el *no-yo* y, como establece Melanie Klein, implica la conturbación por la pérdida materna que atraviesa el infante, el gran constitutivo de la posición depresiva. La reparación del objeto es la meta de esta posición:

Al creerse responsable de la pérdida de la madre, el bebé imagina también que, mediante su amor y sus cuidados, podrá deshacer las fechorías de su agresión. «El conflicto depresivo es una lucha constante entre la destructividad del lactante, y su amor y sus pulsiones reparadoras»⁸⁹.

En efecto, la sublimación tiene la ruda tarea de salvar «al objeto amado en trozos», mediante un «esfuerzo por juntarlos»⁹⁰.

Para enfrentar el sufrimiento depresivo debido a la sensación de haber dañado al objeto externo e interno, el lactante se esfuerza en reparar y en restaurar el objeto bueno. Entonces acrecienta su amor:

La reaparición de la madre y su amor [...] son esenciales para este proceso [...] Si la madre no reaparece o falta su amor, el niño puede encontrarse a merced de sus miedos depresivos y persecutorios⁹¹.

Los procesos internos que posteriormente se definen como «pérdida de amor» y llevan a la depresión, están determinados por la sensación del sujeto de haber fracasado (durante el destete y en los períodos que lo preceden o lo siguen) en poner a salvo su buen objeto internalizado, etc., y no haberlo poseído⁹².

Se llega así a una etapa en la que el niño es ya una unidad, puede expresar *yo soy*, tiene un interior, es capaz de dominar sus tempestades instintuales y de *contener las presiones y tensiones* que surgen en su realidad psíquica interna⁹³.

2. La discordia

Antes de que Yves cumpliera un año, Fred se fue de viaje a ciudades del norte buscando contactos en el mundo del arte y acordó una exposición en Ámsterdam para 1930. Marie se reunió pronto con él, dejando a su hijo de mala gana con su hermana en Niza, donde al menos había dinero para alimentarlo y darle cobijo. Esta

⁸⁹ Citado por Segal, H., *Introducción a la obra de Melanie Klein*, Barcelona, Paidós, 2002, p. 87.

⁹⁰ Citado por Klein, M., «Contribución a la psicogénesis de los estados maníaco-depresivos» [1935] en *Amor, culpa y reparación y otros trabajos (1921-1945)*, Barcelona, Paidós, 1989, p. 276.

⁹¹ Citado por Segal, H., *Introducción a la obra de Melanie Klein*, cit., p. 76.

⁹² Klein, M., «Contribución a la psicogénesis de los estados maníaco-depresivos» [1935] en *Amor, culpa y reparación y otros trabajos (1921-1945)*, cit., p. 273.

⁹³ Winnicott, D. W., «El valor de la depresión» [1963], en *Obras escogidas III*, cit, 2007, p. 348.

fue una primera dislocación en una niñez que se convirtió progresivamente en confusa y fragmentada, con muchas idas y venidas, muchos cambios de residencia, modelos de vida y actitudes⁹⁴.

Raymond, reuniéndose con su marido para preparar la exposición⁹⁵, delega la prolongación introductora del mundo a su hermana Rose Raymond en un momento en el que Yves Klein configuraba un flamante y dependiente *yo* cuya entrada al ámbito artístico de sus padres resultaba del todo intempestivo. Cabría preguntarse hasta qué punto la ausencia de Raymond rememoró el terror opresivo de la descarga instintiva-caníbal y sobre la abrupta variación del mimetismo ambiental propia de una inductora falta/ausencia⁹⁶.

Esa pérdida del objeto amado ratifica la presencia de la melancolía. El vacío aparece como universo de la desposesión del objeto de amor y se apresura compulsivamente a instaurar dicho objeto dentro de un dependiente *yo* despellejado. Así daba comienzo la subsistencia psíquica, guerreando con los afilados y embrollados barrotes pictóricos por la retención luminosa del objeto amado.

Debido a la pérdida del objeto externo bueno y de la confianza que su presencia le confería y al incremento del odio que experimenta hacia él a causa del abandono a que lo ha sometido, el sujeto se encuentra enfrentado no solo con el dolor por la pérdida del objeto externo real sino también con la amenaza de perder los objetos buenos de su mundo interno; por ende, está expuesto a sus primitivos temores paranoicos y depresivos⁹⁷.

El proceso descrito es paralizado cuando, después de amar al objeto como un todo, su pérdida no resulta paliada. La violencia y el espanto ante la muerte del sujeto/objeto encapotan el corrosivo interior del sujeto. Todo acto feroz cometido en el interior será igualmente cometido en el exterior «desde que el *yo* está absorbiendo constantemente todo el mundo exterior»⁹⁸, «todo estímulo externo o interno (toda frustración real, por ejemplo) está llena de los mayores peligros: no solo los objetos malos, sino también los buenos están así amenazados por el ello, porque todo acceso de odio y de ansiedad puede

⁹⁴ McEvelley, T., «Yves Klein conquistador del vacío», en *Yves Klein, 1928-1962. A retrospective*, cit., p. 11.

⁹⁵ Fred Klein exponía por primera vez en Ámsterdam en la Galería de arte francés en el año 1930.

⁹⁶ Esta será la primera conversión ambiental (Marie Raymond/Cagnes a Rose Raymond/Niza) de las continuas vacilaciones madre/ambiente producidas hasta la juventud de Yves Klein.

⁹⁷ Segal, H., *Melanie Klein*, Londres, SAGE Publications, 2004, p. 52.

⁹⁸ Klein, M., «Contribución a la psicogénesis de los estados maníaco-depresivos» [1935] en *Amor, culpa y reparación y otros trabajos (1921-1945)*, cit., p. 272.

temporalmente abolir la diferenciación y dar así por resultado una “pérdida del objeto bueno amador”. Y no es solamente la vehemencia del odio incontrolable del sujeto, sino también la de su amor la que pone en peligro al objeto. Porque, en este estadio de su desarrollo, amar un objeto y devorarlo están íntimamente relacionados. Un niño que cree, cuando su madre desaparece, que él se la ha comido y destruido (ya sea por amor o por odio) se halla atormentado por la ansiedad tanto por sí mismo como por la madre»⁹⁹. Esta será la causa por la que el sujeto se encuentre en un estado dominado por inestabilidades inherentes a una «fase de desarrollo del yo» que trata de granjearse el mayor equilibrio posible. Se trata del acaecimiento de los peores temores del ser humano, tan presente en el estadio temprano como en los subsiguientes: la pérdida del ser/objeto total amado. Esta ausencia se traduce en miedo a la muerte o a la transformación en madre «mala», «ambos casos significan para él que ha perdido a su madre querida»¹⁰⁰. La parálisis emocional es provocada, de esta manera, por una ausencia externa que al metabolizarse en el paraje espiritual certificaría la muerte (psíquica, no-real) definitiva del objeto y dificultaría la capacidad del sujeto para afrontar a sus perseguidores internos. Igualmente, una vivencia que sugiera una ausencia del objeto amado exterior induce igualmente miedo a la pérdida del objeto interior.

La adaptación del principio de realidad que implicaba el cese súbito de la omnipotencia tras la marcha de Raymond¹⁰¹, acompañaba a una falla de control ambiental no gradual que el pequeño experimentó en los años venideros al tratarse de una situación externa y, por lo tanto, incontrolable. Como señala Winnicott, la conversión del ambiente adaptativo (dependencia absoluta) al desadaptativo (logro de independencia, si es que esta es del todo posible) debe modularse como déficit progresivo de omnipotencia hasta el principio de realidad: «[...] la falla ambiental desempeña su papel positivo, permitiéndole al infante empezar a conocer un mundo que es repudiado»¹⁰². El problema va más allá cuando el ambiente célico le rechaza inexorablemente tras su definitiva domiciliación en la exterioridad.

⁹⁹ Ídem.

¹⁰⁰ Ídem.

¹⁰¹ Si bien este proceso debe realizarse siempre de una manera gradual y progresiva ajustada a la conformación del espacio individual de la madre y del hijo.

¹⁰² Winnicott, D. W., «El comunicarse y el no comunicarse que conducen a un estudio de ciertos opuestos» [1963], en *Obras escogidas I*, cit., p. 628.

La rudeza relativa a una falta absoluta incide en la organización *yoica* y perfora el estado de continuidad existencial al no producirse una traumatización¹⁰³ que respete el marco adaptativo, autorizándose inconscientemente la parálisis del *gesto espontáneo*¹⁰⁴ y la constitución del *self* unitario. La cuestión es si Klein estaba emocionalmente preparado para renunciar reiteradas veces a esa dependencia relativa materno-ambiental, asimilando igualmente su fugacidad tras su retorno. Exponiéndolo de otra manera, podríamos decir que el espejo de Klein le rechazó y, como establece Winnicott (y al hacerlo incorpora dicho concepto lacaniano en su cuerpo teórico¹⁰⁵), «el primer espejo es el rostro de la madre, y [...] una de las funciones de la madre, de ambos padres y de la familia es proporcionar un espejo, figurativamente hablando, en el cual el niño pueda verse. El niño no puede usar a los padres y a la familia como espejo, a menos que rija este principio de permisividad para que él o ella sean ellos mismos, aceptados totalmente sin evaluación ni presión para que cambien»¹⁰⁶. En este sentido funciona la conjunción madre-hijo: «Las necesidades de los niños son automáticamente impulsos de la madre»¹⁰⁷. Si la consecución de la unidad (asociación psicosomática) del pequeño Klein suponía el envés especular, la continuidad existencial transigía cierta displicencia ante una falla de estabilidad y persistencia ambiental. Y esta consecución de la unicidad o personalización, esa cohesión psicosomática del pequeño Yves coincidirá (aproximadamente), con la temida volatilización de Raymond, así como la subsecuente y definitiva centralización del interior/exterior repartidos por esa membrana corporal y contenedora que tanto contrarió al artista durante su vida. Como establece la psicoanalista Nancy McWilliams,

¹⁰³ La concepción del trauma en Winnicott se relaciona con la falla del maternaje: «En su acepción más popular, el término “trauma” implica el derrumbe de la fe: El bebé o niño ha construido una capacidad de “creer en algo”, y ocurre que la provisión ambiental primero se amolda a esto y luego falla. [...] En definitiva, el trauma es la destrucción de la pureza de la experiencia individual a raíz de la intrusión de un hecho real demasiado súbito e impredecible, y del odio que genera en el individuo, odio hacia el objeto bueno, que no se experimenta como odio sino, en forma delirante; como ser odiado». Winnicott, D. W., «El concepto de trauma en relación con el desarrollo del individuo dentro de la familia» [1965], en *Obras escogidas II*, cit., pp. 166-167.

¹⁰⁴ Winnicott llama «gesto espontáneo» a la acción auténtica del verdadero *self*, una expresión de continuidad existencial que permite al individuo explorar y descubrir el mundo, vivir.

¹⁰⁵ Si bien Winnicott se concentra en la madre-ambiente del que el niño no ha sido separado y en la importancia psíquica que tiene su separación, el rostro de la madre se presenta como el precursor del espejo.

¹⁰⁶ Winnicott, D. W., «Virginia Axline». Es un comentario sobre *Terapia de juego: la dinámica interna de la niñez* de Virginia Axline, p. 1355. Es una transcripción de una cinta grabada sin fecha, probablemente de mediados de la década de 1960, está inconcluso y no fue corregido por Winnicott, en *Obras escogidas II*, cit., pp. 528-529.

¹⁰⁷ Whitmont, E. C., *El retorno de la diosa*, Barcelona, Argós Vergara, 1982, p. 68.

interpretaciones confusas que dificulten apreciar la situación real son especialmente delicadas en la fase de separación-individuación al garantizar dinámicas depresivas.

En su exploración del apego, John Bowlby examinaba la capacidad preservativa de la imagen de la madre tras la brecha producida en el continuo ambiental facilitador. La prolongación de una ausencia más allá del lapso adecuado ocasiona la falsía sostenedora en el ambiente. Sumado a esto, la experiencia instintiva se ve complicada por un airado efecto del «agujero» tras la canibalización: la falla presupone una oscura brecha con el subsiguiente enturbiamiento del (pre)espejo. «Todas las fallas (que podrían producir angustia inconcebible) generan una reacción del infante, y esta reacción corta el “seguir siendo”. Si el reaccionar que quiebra el “seguir siendo” se reitera persistentemente, inicia una pauta de fragmentación del ser»¹⁰⁸. Deducimos el fenómeno de «fragmentación del ser» en las prófugas líneas abstractas y figurativas que a su vez instauran los «barrotes de prisión» como proyección de la dislocación o quiebra ambiental («el cielo lejano, vacío, más allá de los fenómenos atmosféricos, lo que él llamaba el “otro lado” del cielo: el cielo como puro espacio individuado»¹⁰⁹), tras el primer alzamiento *yoico* y como conformación del *no-ser* elegido por el mismo artista; el monocromo queda como base fusional del *ser*, previa a una redención oral-canibalística del *ser-arte* (un canibalismo aceptado; el último bastión fue París, ciudad que nunca le reconoció, ciudad que siempre le aterrorizó). «Tenía tal deseo de ser lo que no era, que lo devoraba»¹¹⁰.

El óleo de Fred Klein visibiliza al precursor espejo y a una línea (la que encapota la prisión, la que ofende a la libertad) como distribuidora de los mundos (interior) en sus respectivos espacios (soma): «Shades of the prison-house begin to Close...», o como lo expresa McEvelley: «[...] Klein planteó una dicotomía entre el color, que representa la totalidad y la universalidad de la mente de tipo espacial, y la línea, o el dibujo, que representa la fragmentación neurótica en un reino de particularidades discordantes; el color llena el espacio, la línea lo divide»¹¹¹.

¹⁰⁸ Winnicott, D. W., «La integración del yo en el desarrollo del niño» [1962], en *Obras escogidas I*, cit., p. 494.

¹⁰⁹ McEvelley, T., *De la ruptura al cul de sac...*, cit., p. 55.

¹¹⁰ Entrevista a Edouard Adam realizada el 24 de febrero de 1981 en París por Caumont, V., McEvelley, T., Menil, D. y Pesle, B.

¹¹¹ McEvelley, T., *De la ruptura al cul de sac...*, cit., p. 55.



Figura 2. *Les mondes dans l'espace*, Marie Raymond (1908-1989), 1958, 195 x 195 cm. Óleo sobre lienzo



Figura 3. *Retrato de Marie Raymond y de Yves Klein*, Fred Klein (1898-1990), 1929, 61 x 46 cm. Óleo sobre lienzo

Figura 4. *Les mondes dans l'espace*, Marie Raymond (1908-1989), 1958, 195 x 195 cm. Óleo sobre lienzo

La metafórica «sombra de la prisión» como proceso de salud en el plano artístico y mental es impuesta por esa misma naturaleza edénica característica de un ambiente/arte suficientemente bueno que Yves Klein (re)crea, como se observa en su *Cosmogonía* (Fig. 5). Nuestra confabulación con el pequeño nos comprometía a dar el salto hacia su apercepción impulsándonos desde el «dibujo figurativo-padre» (Fig. 3), siguiendo por el

«(pre)espejo abstracto-ambiental/madre» cuya línea divide los «mundos en el espacio»¹¹², cuya estabilidad permite combatir la desilusión (Fig. 4) y finalizando en el ritual iniciático evolutivo a partir del ambiente-hijo en el que la transparencia de las líneas del fondo incitan al contacto y a la cercanía con la luz en concordia con el ambiente (Fig. 5):



Figura 5. Cosmogonía azul y rosa con huellas de viento. Sin título (COS 27), Yves Klein (1928-1962), 1961, 93 x 74 cm. Pigmento seco en resina sintética sobre papel montado sobre tela. Colección particular

El viento insufla el pigmento incorporando la atmósfera y signa con multitud de huellas que azarosamente revelan pechos (re)creados de distinto talante (¡la huella de un evento atmosférico! escribiría), hinchados de leche nutricia para el individuo, escoltados por sombras fantasmáticas que atraviesan la tela y le retendrán en su casa somática. En el caso de Klein, «las sombras de la prisión» incluían no solo el desgarramiento separación-individualización: una tajante desilusión de la disgregación de los mundos tras la asociación psicosomática que en la obra de Raymond aparenta un (pre)espejo (Fig. 2), sino también el entumecimiento en la reposición del gesto que le suplica *ser*. El advenimiento de la discordia inmoviliza al gesto: la falta de respuesta por el celaje del (pre)espejo, por el semblante vaporoso característico de un espíritu. La discordia echa a la manzana.

El retorno del gesto tras su bienvenida certificaba «vida» y fue por ello especialmente importante: «Su estudio estaba pintado de blanco, pero en el fondo lo que él quería era recubrirlo de espejos —él, el techo y las paredes. Para verse solo a *sí mismo*—. Si hubiera

¹¹² Se escoge la obra *Les mondes dans l'espace* para ejemplificar la distribución del yo-no yo / interior-exterior divididos por la línea somática. La semejanza existente entre ambos hemisferios equivale a la constancia del maternaje y a la recepción del gesto en el proceso de personalización del pequeño.

tenido bastante dinero, lo habría hecho. No era uno de esos proyectos de los que se tiene la idea vaga de realizarlos en un futuro, si hubiera tenido un poco de dinero lo habría hecho en seguida. Tenía grandes esperanzas de poder hacerlo algún día»¹¹³.

Teorizamos sobre una experiencia instintiva que canibaliza a Raymond desatando una intolerancia al agujero, puesto que recrea no solo la indisposición receptiva sino la caída abisal del propio Klein. La borrasca anteriormente mencionada relativa a la falla ambiental se acciona. Melanie Klein señala uno de los efectos punzantes del destete irrevocable del niño para con su madre: la sensación de haberla destruido-comido como una terrible acción¹¹⁴. Lo verdaderamente esencial tras la «deglución» es la integración y aceptación del canibalismo como ataque predatorio y la no-represión de la agresión. Como dice Winnicott: «[...] expresando que el niño valora la comprobación de que los impulsos de odio o de agresión pueden expresarse en un ambiente conocido, sin que ese ambiente le devuelva odio y violencia. El niño siente que un buen ambiente debe ser capaz de tolerar los sentimientos agresivos, siempre y cuando se los exprese en forma más o menos aceptable. Debe aceptar que la agresión está allí, en la configuración del niño, y este se siente deshonesto si lo que existe se oculta y se niega»¹¹⁵.

La discordia emerge de la brecha y hostiga al instinto predatorio por la nutrición exangüe del *no-yo*. El plasma ambiental se ha secado en la receptividad del gesto de dar y la reconstrucción de Raymond tras su deglución es imprecisa y turbia. Uno de los pacientes de Winnicott describía «un agujero donde antes había un cuerpo rico y completo». Yves Klein lo describiría como un pájaro que taladra el espacio de su creación. La fuente de vida se doblega a la brecha árida despertando un recelo por contagio de deshidratación en el pequeño. La supervivencia de la madre y su actitud sosegadora capaz de distinguir lo «bueno» y «malo» (aquello que imaginativamente ofrece el bebé y que es visible exteriormente a través del instinto) le permitía «recibir al niño la bendición de la madre» tras su (re)creación de aquello que maravillosamente pudo ser creado estando solo en condición de existir. (Re)crear lo inéditamente conocido nos devuelve a cada uno de

¹¹³ Entrevista a Jean Tinguely, realizada el 17 de julio de 1980 en París por Caumont, V., McEvelley, T., Menil, D. y Pesle, B.

¹¹⁴ Klein, M., «El destete» [1936], en *Amor, culpa y reparación y otros trabajos (1921-1945)*, cit.

¹¹⁵ Winnicott, D.W., «¿Por qué juegan los niños?» [1942], en *Bibliotecas de psicoanálisis* [artículo online]. Recuperado de: < <http://www.psicoanalisis.org/winnicott/juegonin.htm> >. [Consultado el 14 de mayo, 2015].

nosotros al ritual iniciático contenido y sostenido en todo momento por la madre. Yves Klein no lograría integrar su posición depresiva al no prolongarse la frugalidad característica del maternaje. Por este mismo motivo Yves Klein fue el *bagarreur* que describía McEvelley cuando mencionaba la causa de sus numerosas expulsiones de colegios¹¹⁶. ¿Y cómo comprender un temperamento colérico de dicha clase si no es mediante la búsqueda de aquello que resulte digno de destruir; lo que después de amar como un todo nos abandonó? «Inconscientemente, busca algo bueno que ha perdido en una etapa previa y con lo que está enojado precisamente porque lo perdió»¹¹⁷. ¿Acaso la mecánica de «agresividad-instintiva/*bagarreur* -----> expulsión-ambiental/colegio» no se repetía de nuevo? La actitud *bagarreur* no se oponía únicamente a los niños de la escuela, sino a la lógica dogmática de la figura del sacerdote que ignora el modo en que patentiza el retorno de lo reprimido en el pequeño mediante un «No harás/No comerás» (lo que ya se ha cometido) y la sentencia coercitiva del «Amarás...» (a quien ya te ha herido).

[...] pronto llegó la pubertad, y llegó a ser tremendamente independiente, más allá del control de nadie. En el verano de 1942 sus padres financiaron un viaje a Saint Dalmas en los Alpes alquilando la villa, y dejaron a Yves en Niza. Se lo tomó muy mal. El verano siguiente, con catorce años, se marchó solo en su bicicleta a ver Saint Dalmas y desapareció durante días. «Supe entonces, diría su madre, que él había tomado su propio camino para siempre»¹¹⁸.

2.1. Orfeo

La cuestión fundamental reside en que la arrancadura de Raymond elimina la gratificación instintiva al «dejar de dar el pecho»¹¹⁹ en la búsqueda mutua de fulgurantes *yoes*. Raymond recuperaría su apellido de soltera reemplazando al de Klein en el *Salon*

¹¹⁶ La provisión ambiental satisfactoria cesa o muta truncando la continuidad existencial y dando lugar a un desajuste que para Winnicott constituye uno de los puntos de partida de la tendencia antisocial. El problema de la libertad e independencia que Klein tuvo en su infancia y que subrayan todos los historiadores es, precisamente, que nadie «le salvaría de la tiranía de una conciencia severa», sin tener «excusa lógica para su ira o su agresividad que la índole insaciable de su voracidad». Tanto la libertad acendrada como el canibalismo pacífico es lo que trataría de trasladar a su arte, como veremos especialmente en el tercer capítulo.

¹¹⁷ Winnicott, D.W., «Factores de integración y desorganización en la vida familiar» [1957], en Bibliotecas de psicoanálisis [artículo online]. Recuperado de: <<http://www.psicoanalisis.org/winnicott/factores.htm>>. [Consultado el 14 de mayo, 2015]. Este enojo funcionó inconscientemente durante toda su vida y su magnitud con seguridad influyó en sus problemas de eyaculación precoz; el gran castigo para la M-ujer/M-adre, algo que jamás logró controlar, a diferencia de su odio hacia los artistas que «eyaculan, escupen, etc.».

¹¹⁸ McEvelley, T., *Yves Klein 1928-1962: A retrospective*, cit., p. 13.

¹¹⁹ Considerando este destete no solo física, sino también psicológicamente.

des Surindépendents de 1945¹²⁰. El yo de Raymond ensanchaba su potestad tras la terminante rúbrica, el remache para el insurrecto apellido independiente: «Raymond» releva a (Fred) «Klein». Marie Raymond capitanea su unidad. Por otro lado, convendría buscar los efectos de la ascensión «yoico-artística» de Raymond, su búsqueda de autonomía en el despegamiento de (Yves) Klein, impulsada desde el reciente y jugoso estrato kleiniano dejando huella. Erna Furman cotejaba la importancia de la dependencia y de la independencia en las partes madre-hijo¹²¹. La ruta hacia la independencia se abre gradualmente solo en la medida en que exista una confianza en el atrás, en el regreso hacia la madre en el proceso de separación-individuación. La certidumbre de «ese atrás» fue dada por su tía Rose bajo el empuje supervisor de un modelo ambiental dispar a la reflectancia del de su hermana Marie.

Rose Raymond, sin hijos y ahora divorciada, estaba viviendo de nuevo en casa de su madre. Tomó a Yves bajo sus cuidados con algo más que buena voluntad y más que afecto. Cuando lo paseaba en el cochecito, lo cogía, lo adoraba, lo mimaba, de forma que llegó a ser en cierto sentido tanto su hijo como el de Marie¹²².

Era a ella a quien él recurría cada vez que tuvo alguna necesidad durante el resto de su vida, porque con ella se podía encontrar de nuevo sobre una base sólida¹²³.

La realidad escrutada, a su pesar, inmovilizaría el proceso de identificación perceptiva ante una falta de luz, o podría cristalizar en un «andar a tientas» en la búsqueda preartística (yudo, Rosacruz, etc.). La retención del objeto luminoso y la rememoración de la posesión de aquello que se cree haber creado parpadearían durante los coruscantes veranos en

¹²⁰ «El *Salon des Surindépendants* de 1945 marca una doble ruptura. Tras su primera participación en una exposición que excede los círculos internos, la esposa de Fred Klein figura con su propio nombre: Marie Raymond. [...] Se evita así que la pintura abstracta de Marie Raymond no interfiera en la percepción pública de la pintura figurativa de Fred Klein. Pero este acto no es totalmente anodino, sobre todo si se tiene en cuenta la verdadera guerra religiosa que tiene lugar entonces entre pintores figurativos y pintores abstractos, dos campos furiosamente hostiles. La separación nominativa entre Fred Klein y Marie Raymond no solo es el reflejo, sin duda, de la necesidad de Marie de llevar en adelante un apellido diferente del de su marido, sino que tal vez constituya el punto de partida de una fisura que se irá ampliando sucesivamente. En 1926, Fred Klein se había casado con una joven estudiante que daba sus primeros pasos en la pintura. Veinte años más tarde, su esposa recupera el apellido de soltera para firmar una pintura cuyos gustos fundamentales son incompatibles con los de él». *Marie-Raymond, Yves Klein, herencias*, cit., p. 44.

¹²¹ Furman, E., «Mothers have to be there to be left», en *Psychoanalytic study of the child*, núm. 37, 1987, pp. 15-28.

¹²² McEvelley, T., «Yves Klein conquistador del vacío» en *Revista d'arquitectura...*, cit., p. 11.

¹²³ Entrevista a Bernadette Allain, el 22 de mayo de 1980 en París, realizada por Caumont, V., McEvelley, T., Menil, D. y Pesle, B.

Cagnes: «A los cuatro años lo instalaron en casa de su tía Rose de una manera más permanente para quedarse durante casi seis años. Normalmente veraneaba con sus padres en Cagnes y el resto del año vivía en Niza acudiendo a una escuela católica»¹²⁴. «Donde el mito está reglamentado por la autoridad, y no emerge de la vida; donde no hay ojos de poeta que miren, no hay aventuras que se puedan vivir, donde todo está asentado para siempre»¹²⁵.

Klein comenzaba a caminar soltando el ego auxiliar de Raymond mientras empuñaba un *yo* todavía altamente dependiente. En la exploración del *self* unitario, una mirada hacia atrás descubría el páramo externo e iniciaba la búsqueda de un vergel en el interior. El estío principiaría la lumbre irradiada por la *imago* «buena» (el verano bohemio) enceguedando la tenebrosidad opaca exterior hibernal (el invierno católico)¹²⁶. «Con todo, cada septiembre este mundo le rechazaría, mandándolo de vuelta a la solidez y al cuidado supervisor de su tía»¹²⁷, lo que incentiva la búsqueda de una luminotecnia naturalizada (que conserve el brillo e intensidad del pigmento en seco) incapaz de titilar que acabaría patentando como *International Klein Blue*.

Una marcha abrupta de Raymond designó en la mente del pequeño un insistente proceso introyectivo cuyo «no-objeto» (ambiente vacío) desluce la experiencia sosegadora hasta entonces (a)percibida. El control y la coacción fundamentan la repetición de la introyección sobre el objeto «malo» ante lo que podría ser una situación intolerable. Igualmente, la ausencia da parte al pequeño de su responsabilidad frente a la muerte del objeto. Hasta entonces, todo ímpetu descarnado se ajustaba al cercano (re)aparecimiento maternal y la vida exterior mitigaba temores todavía más arcaicos que el mismísimo miedo a la muerte de la criatura, siendo esta incapaz de sobrevivir sin su madre. Para el observador, la situación externa se traduce en la ausencia del objeto o en el ambiente

¹²⁴ McEvelley, T., «Yves Klein conquistador del vacío», en *Yves Klein, 1928-1962. A retrospective*, cit., p. 12.

¹²⁵ Campbell, J., *Las máscaras de Dios: mitología primitiva*, citado en Whitmont, E.C., *El retorno de la diosa*, cit., p. 190.

¹²⁶ *Imago*: El concepto de *imago* se lo debemos a Jung (Metamorfosis y símbolos de la libido [Wandlungen und Symbole der Libido, 1911]), que describe la *imago* materna, paterna, fraterna. Prototipo inconsciente de personajes que orienta electivamente la forma en que el sujeto aprehende a los demás; se elabora a partir de las primeras relaciones intersubjetivas reales y fantaseadas con el ambiente familiar», en Laplanche, J. y Pontalis, J. B., *Diccionario de psicoanálisis*, cit., p. 191.

¹²⁷ McEvelley, T., «Yves Klein conquistador del vacío», *3ZU: revista d'arquitectura*, núm. 2, 1994, p. 11. Publicado originalmente en *Yves Klein, 1928-1962. A retrospective*, cit, p. 12.

vacío mientras que, para el pequeño, intenciones rencorosas y crueles incautan a su madre, lo cual sume al pequeño en una profunda congoja interior. Para el médico pediatra Donald W. Winnicott el bebé se encuentra constantemente al borde de una angustia inconcebible y contenida solo por el poder identificativo de la madre. Sin ello, la amenaza de falla constituye la materia prima de varias angustias psicóticas derivadas bien de un principio de fragmentación, de caída abismal o de ausencia de relaciones corporales y orientativas¹²⁸.

El miedo obliga a buscar(se) en ese objeto de amor incandescente (exterior) y la identificación desarrolla «un deseo y un amor “codicioso” de devorar este objeto, y el mecanismo de introyección se refuerza»¹²⁹. La necesidad de incorporar ese objeto compulsivamente toma a su vez el pulso a su movimiento sensible «en parte porque teme haberlo perdido con su canibalismo»¹³⁰. Así, la reiteración del acto tantea la realidad a través de una negativa al aniquilamiento o supresión definitiva. Tales sentimientos borbotean ante el temor a la bomba atómica: la anulación total ocasionada por los perseguidores. «El terror a la desintegración y a la destrucción total es el más profundo de los miedos que puede suscitar el funcionamiento de la pulsión de muerte dentro de nosotros»¹³¹.

La huella implica ausencia, como el desvanecimiento en el aire de Eurídice:

¹²⁸ Estos casos extremos se refieren más a la etapa de dependencia absoluta previa a la asociación psicosomática.

¹²⁹ Klein, M., «Contribución a la psicogénesis de los estados maníaco-depresivos» [1935] en *Amor, culpa y reparación y otros trabajos (1921-1945)*, cit., p. 270.

¹³⁰ *Ibíd.*

¹³¹ Segal, H., *Melanie Klein*, cit., p. 74.

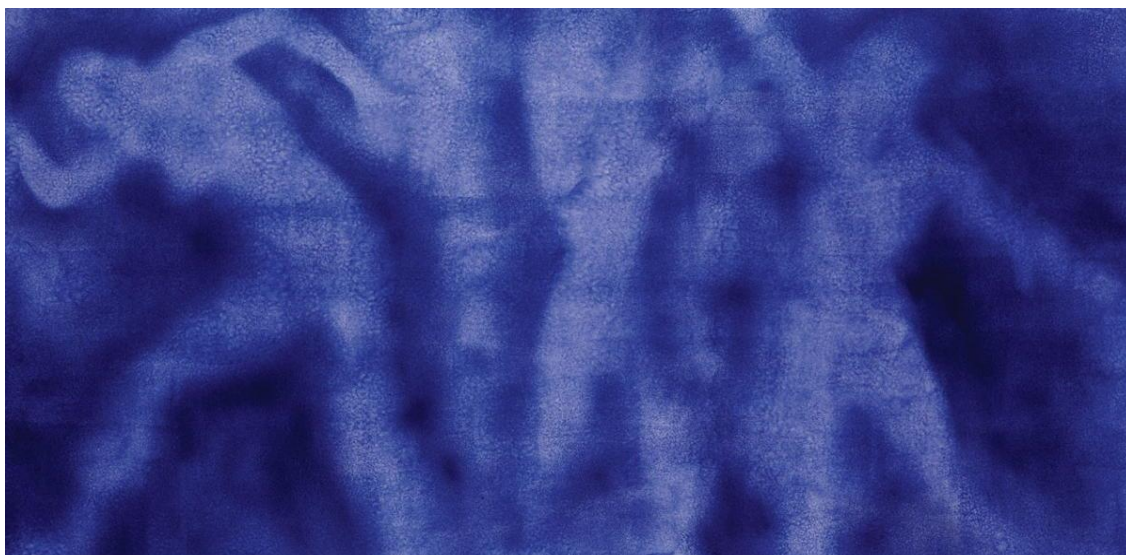


Figura 6. *Hiroshima*, Yves Klein (1928-1962), 1961, 139,5 × 280,5 cm. The Menil Collection, Houston

El mecanismo defensivo se efectúa a través de la identificación del objeto de amor: mediante el canibalismo codicioso se introyecta e instaura la *imago* ideal materna. El proceso identificativo con la ausencia del objeto afincado en el exterior conlleva inevitablemente un mayor reconocimiento de la realidad psíquica, así como un enfrentamiento a terribles conflictos¹³² al ser muchos de los objetos introyectados los mismos perseguidores-aniquiladores que arriesgan la vida no solo del objeto bueno idealizado, sino también del propio yo.

La discordia se genera entre el objeto introyectado y los perseguidores internos, «turba el equilibrio de fuerzas en el mundo interior, de tal manera que los elementos persecutorios son incrementados mientras disminuyen las fuerzas benignas o de apoyo»¹³³. El mecanismo defensivo amortece el interior del sujeto solo para comenzar a explorar; para iniciar inmediatamente la búsqueda del objeto redentor refulgente. «El amor por la representación interna de un objeto perdido puede atemperar el odio del objeto amado introyectado que la pérdida entraña»¹³⁴. La conservación del objeto incorporado sádicamente será de extrema importancia para la supervivencia del sujeto, siendo el exterior el que presenta la ausencia de lo que fue canibalizado. El vacío soñó con su saturación como proceso de integración que, a través de la experiencia instintiva,

¹³² Klein, M., «Contribución a la psicogénesis de los estados maníaco-depresivos» [1935] en *Amor, culpa y reparación y otros trabajos (1921-1945)*, cit., p. 272.

¹³³ Winnicott, D. W., «La posición depresiva en el desarrollo emocional normal» [1954-1955], en *Escritos de pediatría y psicoanálisis*, cit., p. 362.

¹³⁴ *Ibídem*.

aglutinaba la personalidad del pequeño como un todo. Si, finalmente, el sadismo instintivo mustió toda posibilidad, el temor amalgama con buena dosis de decepción por producirse la volatilización ante un ataque caníbal que precisaba correspondencia¹³⁵.

2.2. La búsqueda

La convulsión sísmica agrietó la concordia *yoico*-ambiental para producir la escisión por «desavenencia» de voluntades, puesto que la misma partida de Raymond acarrea la segmentación ambiental de Klein. Como resultado surge la idealización de una cismática e inconsciente *imago* personal ante la falta de concordancia entre los puntos de vista ambientales de Raymond y Klein. La idealización lo acogerá como santuario defensivo y la mitosis (madre/hijo) precaverá como parapeto ante una obligada y todavía temprana autarquía del pequeño. Se trata de una defensa.

Como hemos dicho, el papel ambiental se fundamenta en la comprensión de la madre para con el impulso de violencia y no en su represión. McEvelley vinculaba el gusto por la magia de Yves Klein a su ritual de consagración a santa Rita de Cascia, producido durante su niñez gracias a su tía y abuela. El confinamiento moralista de un instinto natural tendría efectos nocivos tras la marcha/deglución de Raymond y se vería validado a través de la religión y de la inclinación del pequeño por santa Rita patrona de las causas perdidas. No obstante, esta matrona o deidad femenina representa la promesa o esperanza de cambio ante la causa que no admite enmienda, la creencia en lo imposible.

Así, el aprendizaje asestado por este imperioso destino no solo preludia la integración de estos valores opuestos (la posibilidad de la imposibilidad sería lo que haría creer a Yves Klein que podía volar) residentes en un mismo objeto, sino que confiesa la complicidad de la imaginación y la fantasía en el estado «fusionable» de la creación. Digamos que, para un subsiguiente y correcto estado fisiónable, la diferenciación entre los hechos y las fantasías debe elaborarse de forma precisa en un ambiente grato que permita suavizar el impacto contra la realidad. «Tal progresión compleja del desarrollo emocional del individuo no es posible sin la ayuda de un medio ambiente suficientemente bueno, representado aquí por la supervivencia de la madre. Hasta que el niño haya recogido

¹³⁵ Al margen del canibalismo como forma secreta de arte de Yves Klein, amigos suyos señalaban su proclividad hacia la comida o lo terrenal como opuesto a lo que verdaderamente le cautivaba (lo espiritual, el control). La alimentación sustituye la omisión materna por canibalización.

material mnémico no habrá lugar para la desaparición de la madre»¹³⁶. Por lo tanto, el corte de Raymond que implica cierta interrupción del *self* unitario o el «yo soy» de Klein (la dependencia de Klein para con Raymond si no es absoluta, sí lo es relativa), no permitiría la impugnación a una inconsciente madre canibalizada que luego despertaría el seso mágico-creativo del artista. Por «mágico» debemos entender una dinámica instintivo-afectiva en el marco (¿ilimitado?) de una realidad unitaria. «Al nivel mágico e instintivo solo existe el aquí y ahora. Lo abarca todo. Pasado, presente y futuro no se diferencian: “Como era en un principio, ahora y siempre, por los siglos de los siglos” y el “érase una vez”. Ni hay tampoco interior ni exterior; cuerpo, mente, o psique; mismidad y alteridad. Lo que nuestra conciencia racional ha separado en dos mundos, exterior e interior, es aún equivalente a nivel psicológico»¹³⁷. Whitmont describe aquí una conciencia del período preverbal, unitario y simbiótico anterior a la aparición de las estructuras mitológicas¹³⁸ análogo a la apercepción del indiferenciado universo niño-madre-ambiente.

La hambrienta *imago* engastada en Yves Klein prorrumpe en azul al mundo: come canibalísticamente, se nutre certificando «vida» y su presencia liquida cada centímetro de las opacas sombras carcelarias. Huelga decir que la *imago* implícita kleiniana está defensivamente idealizada y que la canibalización como imaginativo arrobo mitopoético responde nada menos que a la nutrición (que psíquicamente integra agresividad), «toda vez que en la realidad esta es la base de toda cuestión». Esta *imago* resarce del cautiverio del monocromo: «Deberías quedarte con un monocromo. Eso sí que soy yo»¹³⁹.

[...] por un motivo u otro preferimos comenzar con la palabra *ser* y seguir con la enunciación *yo soy*. Lo importante es que *yo soy* no significa nada a no ser que, en un comienzo, yo sea uno junto con otro ser humano que aún no se ha diferenciado. Por esta razón, es más correcto hablar de *ser* que utilizar los términos *yo soy*, que pertenecen a la siguiente etapa¹⁴⁰.

¹³⁶ Winnicott, D. W., *Escritos de pediatría y Psicoanálisis*, cit., p. 355.

¹³⁷ Whitmont, E. C., *El retorno de la diosa*, cit., p. 67.

¹³⁸ Para Whitmont, el período ginolátrico abarca aproximadamente desde la Edad de Piedra hasta la Edad de Bronce.

¹³⁹ Tal y como relataba Claude Parent: «Me dijo: qué obras de las mías te gustaría». Yo le contesté: «Un relieve de esponja», me dijo «No. Esos no son yo realmente. Deberías quedarte con un monocromo. Eso sí que soy yo». Entrevista a Claude Parent realizada el 1 de julio de 1980 en París, por Caumont, V., McEvelley, T., Menil, D. y Pesle, B.

¹⁴⁰ Winnicott, D. W., «La madre de devoción corriente» [1966], en *Los bebés y sus madres*, cit., pp. 28-29.

Lo importante viene cuando a Klein se le critica esa asunción de la paternidad de la monocromía: porque si bien, como le dirían sus opositores, «ya está inventada»; lo que Klein contesta (de un modo inconsciente) es: «yo he creado la monocromía, que previamente existía esperando a ser descubierta, pues solo así puede *ser* (re)creada». Esta es una paradoja-augurio; el pronóstico del comienzo de una nueva forma de *ser* que necesita un ambiente facilitador para la realización de tal proeza. Para ello Klein suprime la abusiva jerarquización «fondo-figura» en una inversión psíquica del proceso de vida suavizando los coactivos rangos limitativos hasta dar con una cosmogonía preparada para deglutir en su ejercicio de libertad.

«La equivalencia entre arte y vida significa para Yves la superación de la forma como representación, la superación del arte en pro de una recuperación de la vida real, de la vida en la cual el hombre no es más el centro del mundo, sino el mundo el centro de su actividad»¹⁴¹. Los retratos azules de Yves Klein cambian y enmiendan las manifiestas membranas limítrofes del retrato de Fred Klein, siendo de esta manera, innecesarias.

[...] el techo, la pantalla que nos separa del cielo, del cielo azul. Estaba bloqueado por esa tangible pantalla azul que es el lienzo, lo que separa al hombre de una visión continua del horizonte ¹⁴².



Figura 7. *Monocromo azul sin título* (IKB 45), Yves Klein (1928-1962), 1960, 27 x 46 cm

Figura 8. *Antropometría de la época azul* (ANT 82) (detalle), Yves Klein (1928-1962), 1960, 156,5 x 282,5 cm

¹⁴¹ Gianneti, C., «El salto al vacío. Retrospectiva de Yves Klein», *Lápiz*, núm. 108, pp. 52-57.

¹⁴² Klein, Y., 1928-1962. *Selected Writings*, cit., p. 38.

La monocromía fue desde el principio una expresión del pensamiento rosacruziano [...] pero a otro nivel era un ataque al mundo entero de la pintura, tal como era conocido entonces, un ataque a la pintura figurativa de su padre y a la pintura abstracta de su madre. Hizo que ambos parecieran innecesarios y, en consecuencia, se burló de ellos¹⁴³.

¿Qué suponía aquel refugio azul, aquella «cueva» o «templo» preparado en el sótano de Arman al que acudían los tres amigos a meditar estando decorada y estampada con las huellas de sus manos? Servía, como señalaba McEvelley, como exploración hacia «lugares sagrados»¹⁴⁴. Sin embargo, las huellas no solo mostraban el resultado consecutivo a la presión (lo que estuvo ahí), sino un apéndice anatómico o conexión invisible «piel-ambiente» (lo que está siendo) en la captación de una «realidad psíquica», lo que no implica la existencia del «psiquesoma»¹⁴⁵. Esta, la impresión cutánea con el espacio colindante «infinito» desdibuja y vuelve atípicas las delimitaciones clásicas. Inconscientemente el *self* de Klein transfigura en el *self* o ego auxiliar de Raymond previo a la discordia.

A través del color experimento una sensación de identificación completa con el espacio, soy verdaderamente libre¹⁴⁶.

Es importante señalar que la introyección constante que invoca el *todo* amado de Raymond por parte de una inaugurada unidad *yoico*-dependiente de Klein insinúa un sentimiento de insuficiencia. McWilliams considera la estrategia introyectiva como un efecto del pinzamiento que truncaba las partes e instauraba la sensación de no completitud. La introyección actúa de febrífuga replantando el yermo interior como acción defensiva del anhelante. Sin embargo, la introyección compulsiva del objeto perdido puede incorporar la maldad a este asociada. La imposibilidad de reconocer una experiencia dolorosa producida por el objeto de amor provoca la negación de dicha maldad disponiéndose así un apoteósico encuentro con el objeto amado (re)creado e

¹⁴³ McEvelley, T., “Yves Klein conquistador del vacío” en Revista d'arquitectura, cit., p. 19.

¹⁴⁴ *Ibidem*, p. 16.

¹⁴⁵ Igualmente, esas impresiones son pruebas de un nuevo comienzo, como señala Stich, al referirse a las camisetas con huellas impresas que llevaba en esa misma época: «Durante los años siguientes él y Pascal llevarían esas camisetas, proclamándose a sí mismos como seres en contacto con la era maravillosa que inauguraba la existencia humana y expresión creativa». Stich, S., *Yves Klein*, cit., pp. 18-19.

¹⁴⁶ Klein, Y., «Sobre la monocromía», extracto del manuscrito *Mon libre*, ca. 1960, publicado en el catálogo de París, 1983. Citado en Arnaldo, J., *Yves Klein*, cit., p. 81.

idealizado¹⁴⁷. Como veremos más adelante, este mecanismo golpearía en un nivel más cercano a la conciencia a partir de su adolescencia, cuando surge el interés por el «control del instinto» (vegetarianismo, meditación, yudo, etc.), dado el temor a destruir el objeto amado por ser canibalizado.

Así, la maldad queda relegada a una parte del *self* que en el inicio del ascenso depresivo del mito proyecta en su espíritu de discordia. Cabe decir que la creencia en una inexistencia de bondad en uno mismo puede tener efectos verdaderamente perniciosos en el individuo, por lo que la voluntad de instruir al ego y el examen del impulso demoníaco forman parte de la iniciación ascensivo-depresiva.

Claude ha estado estos últimos días pasando por un período malo al igual que yo lo pasé hace un mes —le he observado con bastante intensidad durante los últimos quince días—; mi objetivo no era alegrarme observando su infelicidad, sino tan solo descubrir el cómo y el porqué estás muy atrapado en las redes de este «espíritu de la discordia» sin ninguna razón aparente¹⁴⁸.

El concepto de «redes» es pertinente: mallas cutáneas, tejido cuadrilátero que cerca, atrapa, acota libertad, sujeta, la prueba de realidad que tuvo que eliminar en la fotografía de su mítico *Salto al vacío*. La esponja embebe el azul como la canibalización es una introyección poética de la fuente vital femenina antes de la «sombra de la prisión»:



Figura 9. Yves Klein. *Lecteur IKB élégant* (SE 173), 1959, 36 cm

¹⁴⁷ Si se reconoce la maldad en el objeto amado, se imposibilita el futuro reencuentro. La colocación de la maldad en el *self* sirve como estrategia defensiva y principia la búsqueda.

¹⁴⁸ Es importante señalar que en estas fechas Klein aún no sabía que quería ser artista, aunque la pintura monocroma ejercía una atracción muy fuerte sobre él. Entrada del diario de Y. K. (inédito), miércoles 11 de julio y jueves 12 de julio de 1950. Citado en McEvilley, T., “Yves Klein conquistador del vacío” ... cit., p. 19.

Y escribía en otra anotación:

Cuando llega el Espíritu de la Discordia es un sentimiento extraño, es una realidad, que este espíritu aparece de repente como un destello, no tengo ni idea de cómo y de dónde viene, solo sé que es muy difícil deshacerme de él. Cuando llega me quedo frío y sin ninguna emoción para poder analizar todos los hechos y razones que este espíritu pueda traer... De nuevo he estado todo el día enojado, no con Claude ni con alguna otra persona, sino tan solo con todo, la razón era tonta, otra vez un problema de no tener control sobre mí... ¡Debería ser capaz de no darle importancia a una actitud torpe y desagradable como esta! No, no puedo, caigo en la trampa cada vez y la ira me invade y permanece sin control por mi parte¹⁴⁹.

«Otra vez un problema de no tener control sobre mí...». Es fundamental reparar en esa aflicción que acompaña a la ira y en la exigencia de un control, ya que la articulación clásica *artista-pincel* transmutará según esto en una deconstrucción psicosomática que (re)inauguraría su continuidad existencial (su *ser-arte*) de un artista que (re)crea mediante el uso de un *self* femenino (ego-auxiliar). Dentro de esta deconstrucción, el artista despliega «su» soma (pincel femenino-traje de etiqueta) previa alianza con la psique (control telequinético del artista-desenvoltura de la modelo) en el ambiente ceremonial que finaliza con la conformación de la huella (comienzo de la percepción material del *no-yo* que es canibalizada por su forma de *ser arte*). Como veremos en el capítulo dos, la huella antropométrica supone el principio de la percepción real (la huella del tegumento infinito e inmaterial) adjudicada tras el alejamiento del soma/cuerpo femenino del papel, el inicio de la parte parcial femenina como un *no-yo*. Antes, era la extremidad invisible del artista, en ese momento en el que engloba el infinito mágicamente, sin mancha alguna, en el que su *ser* habita y (re)crea. Solo un tronco femenino permitiría el sostén y el contacto iniciático con esa liberación, mediante la bendición de la diosa. Del tronco femenino deriva el acceso al concentrado de vida absoluta en torno al espacio abierto.

En las sesiones antropométricas tanto el abrigo de la etiqueta y la cautela de la limpieza como el desmantelamiento psicosomático estimulaban el deseo de control omnipotente. El control se relaciona con la intempestiva ira devoradora y respondía a la necesidad de Klein de esconder una corrosiva maldad que no debiera ser jamás descubierta en su convencimiento de que sería rechazado, excluido por su *self* depresivo. El control del

¹⁴⁹ Ibídem, p. 20.

pincel resultaba obligatorio para protegerlo de su ataque, como previsión a su supervivencia.

Así, la comprensión del método caníbal en la telequinesia de un pincel femenino (pincel como extremidad somática inmaterial del artista asignada por el espacio) entibia los efectos devastadores ocasionados por la pérdida de control tanto como los comprende. Analizar el dominio de Klein hacia sus pinceles vivientes femeninos requiere que nos preguntemos por el grado de profundidad identificativo del artista hacia ellos y por la distante limpieza resolutive de la atomización del instinto caníbal que permite la integración (y no la represión, pues la huella femenina permanece) a través de una concepción estética.

No obstante, para llegar a esto, el deseo de someter a examen «los hechos y razones que este espíritu pueda traer...» demuestra un interés hacia el reconocimiento de la identidad personal y, por lo tanto, una tonificación del *self*. Lo recuerda, lo escribe, lo relata de una forma adecuada demostrando capacidad para confrontar el estado agarrotado interno. La dinámica depresiva que focaliza la deducción de la discordia proveerá para un inicio ascendente *yoico*-mítico.

El contacto con la discordia, si bien para McEvilley «trató de llegar a las raíces de su psique para analizar [...] nunca resuelve el problema [...] y ello le costó la vida», formaba parte de la expedición de Klein al igual que su (re)descubrimiento del color. «Fue en 1947 cuando “la idea”, la visión consciente “monocroma” me vino. Debo decir que entonces me vino más bien intelectualmente; fue el resultado de todas mis investigaciones apasionadas de entonces. El espacio puro existencial parpadeaba constantemente, cada vez de un modo más espectacular y, esta sensación de total libertad me atraía tan poderosamente que pinté algunos monocromos solo para “ver”, “ver” con mis ojos, lo que el absoluto tenía de visible. No consideraba esos intentos como una posibilidad pictórica en aquella época, hasta un día, alrededor de un año después, en el que me dije: ¿por qué no?»¹⁵⁰.

La discordia fue la causa de la oscilación luminosa del cuerpo-ambiente. Este espíritu disorde recuerda la vislumbre en la madriguera interior de Klein (retener ese instante de

¹⁵⁰ Klein, Y., *Le Dépassement de la problématique de l'art* (ed. e introd. por Marie-Anne Sichère y Didier Semin), París, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 2003, pp. 80-81.

luz fue una de sus principales metas psíquicas y artísticas). La discordia recordaba al fulgurante *yo* la pérdida de sus extremidades ambientales: las cercenaba y enemistaba. El verano juvenil de Cagnes estacionaba como espacio vivo dentro de la intermitencia lumínica. Así lo afirmaba él mismo al hablar de sus dorados: «El soñador tiene la impresión de bañarse en una luz capaz de realizar la síntesis de ligereza y de claridad. Tiene la conciencia de *ser* liberado a la vez del peso y de la oscuridad de la carne... En todo caso, el color es volumétrico, y la dicha penetra al *ser* entero»¹⁵¹.

No solo eso. La aparición parental producida durante aquellos veranos guardaría estrecha relación con la absorción calorífica a la que se refería Bachelard: el fuego adhiere calor y luz espectacularizando el *frescor* de lo *flamante* en una poética de opuestos incluyentes de lo *nuevo*. «El dulce calor está en el origen de la conciencia de la felicidad, más exactamente, es la conciencia de los orígenes de la felicidad»¹⁵².

Durante un tiempo, el «introyecto vacío» colocaba la causa disorde (un vacío deglutido) en el interior de Klein, pero la percepción de un espíritu sustraído del *self* que trae la discordia conlleva un esfuerzo hacia la comprensión y la exploración. El espíritu de la discordia supone una transigencia hacia la conciencia de lo que inconscientemente compuso la diferencia entre madre e hijo, además de permitir «delinear lo informe», pues el acercamiento a esa *imago* es lo suficientemente tímido como para no desvelar una configuración física (susceptible de ser canibalizada y erradicada) y concreta de este *daimon*, cuyos atributos conectarían con Eris o Discordia en su versión mitológica. Sin embargo lo implícito en esta localización es el aserto de un salto o ascensión, el inicio del mito o *ser-arte*.

2.3. Eros... Eris... Ares

Discordia implica desavenencia, desunión y ruptura. Tratemos de reflexionar sobre la procedencia de este fenómeno cismático.

La dualidad de los opuestos incluyentes congregada por el maternaje sufre una interpolación tras la volatilización ambiental que configura la agresividad canibalística

¹⁵¹ Espinosa, S., *El mundo inmaterializado: a propósito de Yves Klein* [artículo en línea], París, 19 de noviembre de 2006. Recuperado de: <http://www.ub.edu/las_nubes/archivo/ocho/autores/klein.htm>. [Fecha de consulta: 23 de abril de 2015].

¹⁵² Bachelard, G., *Psicoanálisis del fuego*, Madrid, Alianza, 1966, p. 68.

como artífice monoteísta en esta nueva realidad ambiental. Lejos de ser correctamente canalizada, esta agresividad será desplazada al *self* permitiéndose así su control.

En el otro lado, Eros como deidad masculina hijo de la gran madre, «impone un orden propio de relación y de deseo a lo que antes de él eran vacío y tinieblas primordiales. El nacimiento de Eros es similar en esta representación mitológica al “hágase la luz” bíblico»¹⁵³. La discordia enturbia la impresión de la colocación psicosomática que implica el cese de la omnipotencia.

Aun con la intangibilidad propia de un espíritu, la discordia permite divisar la maldad relegada al *self* y la apertura de nuevas vías de canalización de energías. La espiritualidad artística de Klein es apta para replegar la agresividad impulsiva a través de su integración.

[...] empezó un discurso lleno de profundas quejas sobre nuestro comportamiento, de cada uno hacia el otro. Escuchaba, reconociéndome en el mismo mal estado mental en que había estado hacía un mes. No es cualquier cosa volverse loco, dijo, debemos hacer algo; yo había pronunciado exactamente las mismas palabras en este diario en las páginas de hace un mes. De cualquier forma era agradable y me sentía contento de escuchar eso ya que le podía entender perfectamente. Conozco a mucha gente que se reiría ante algo así —pero solo para dar una idea de la fuerza de ese espíritu— [...] Ahora sé que estar en paz con uno mismo es estar en paz con los otros, esto quiere decir que cuando actúas ante cada situación, con cada gesto, como te dice la vocecilla de la conciencia, todo marcha bien.

Y me doy cuenta ahora de que si conseguimos esto ¡¡¡seremos realmente libres en el mundo!!!¹⁵⁴.

3. Resumen-esquema

Por lo tanto:

- Estadio fundacional:
 - Klein en fusión ambiental con el *self* de Raymond-Cagnes.
 - Omnipotencia.
 - (Re)creación de aquello que espera a ser descubierto.
- Inicio del proceso separación-individuación:
 - Comienzo de mecanismos proyectivos e introyectivos.
 - Reconocimiento de la dualidad que estipula la ambivalencia.

¹⁵³ Ibídem, p. 49.

¹⁵⁴ Entrada del diario de Y. K. (inédito), miércoles 11 de julio y jueves 12 de julio. Citado en McEvelley, T., “Yves Klein conquistador del vacío” en Revista d'arquitectura, cit., pp.19-20.

- Inauguración *yoica* altamente dependiente y del *no-yo* en un proceso de desilusión (sombras de la prisión).
- Discordia. Partida de Raymond:
 - *Yo* nato acarrea:
 - Falta de respuesta ambiental/(pre)espejo más entumecimiento del gesto.
 - Miedo a secuelas de canibalización materna: matrifagia.
 - Desliz de ambiente fusionático maternal a sector artístico.
 - Enajenación por brecha ambiental que le priva de la libertad.
 - Enfado inconsciente y profundo con lo que abandonó.
 - Consecuencias de temor a ira:
- Creencia en la maldad corrosiva en el interior como forma de protección al objeto.
- Eliminación/distancia del objeto mediante una inclinación por lo espiritual.
 - Canibalismo como forma de crear, aceptación por parte del medio = integración.

En un principio, el control instintivo se ocupaba de expulsar al objeto para ponerlo a salvo de su voracidad a través de esas actividades meditativas y normas. La falta de respuesta ambiental implicaba la volatilización de Raymond tras una deglución que cada vez se familiarizaba más con el iniciático y rechazado *yo* de Yves Klein que comenzaba a insuflar frenéticamente el «arrepíentete» de un modo que el «ser bueno» del catolicismo acabaría por rematar. Su inclinación por la espiritualidad o por modos de vida tales como la meditación, el vegetarianismo y la abstención en todos sus ámbitos formaba parte del baluarte defensivo contra una angustia de grandes connotaciones orales.

Yves Marie Klein, encomendado a la patrona de las causas imposibles, predisponía lo que McWilliams calificaba en su estudio de *self-depresivo* como «piel fina», dada su disposición a estallar ante la más mínima crítica o rechazo y a la arrogancia exacerbada que acompañaba a un inconsciente sentimiento de culpa. Así lo confirmaban sus conocidos:

Su problema mayor, y de hecho pienso que murió por eso, era las terribles iras que le sobrevinían; empalidecía completamente. A veces sin razón alguna. Era algo que provenía de su interior y no lo podía resistir. Creo que eso es lo que le destruyó¹⁵⁵.

Si había algo —y lo había— que no podía soportar en absoluto, era ser ridiculizado. (Su mayor problema —y creo que de hecho murió a causa de él— era esa terrible ira... Era algo que le salía de dentro y no podía resistir.) (Debilidad y más debilidad... ¡Recuerda!)¹⁵⁶

¿Pero cuál sería el origen de esos ataques de ira? La deglución de los padres preña el interior del sujeto de estridentes perseguidores que resultan amordazados gracias a la propulsión de la fantasía. Dijimos que la reiterativa «pérdida de amor» activaría una *imago* recóndita inconsciente como mecanismo de defensa, soterrada y a salvo de sus continuos decesos¹⁵⁷. Esta *imago* es sentida como protectora y afectuosa y mitiga a los perseguidores garantizando su «bondad» inherente, mientras que la mala conciencia del antropófago Klein empaña la reverberación, deslucen en un nudo de inseguridades. Sin embargo, como ya dijimos, «maldad» y «bondad» no se hayan en absoluto separadas. En la fase esquizoparanoide de Melanie Klein el *yo* distingue los objetos extremadamente malos de los extremadamente perfectos. Parte de la crueldad de los malvados formará parte de los buenos en el momento en el que el *yo* no puede mantener esa división aumentando así la severidad de sus exigencias. Benignidad y malignidad conforman anverso y reverso de una misma *imago*, congregadas como una dualidad impulsora y precursora del venidero cambio monocromático preverbal; *imago* reivindicativa, cuyas «estrictas exigencias tienen el propósito de amparar al *yo* en su lucha contra sus odios incontrolables y sus malos objetos perseguidores, con los cuales el *yo* está parcialmente identificado. Las facciones confinantes de la *imago* internalizada acopian benevolencia y perversidad (recordemos que la *imago* se ve fortificada cuando se relega el mal al *self*) instauradas en la nueva totalidad. El objeto de amor brilla también por su crueldad y sus exigencias, siendo un cuadro de naturaleza compleja.

La ansiedad persecutoria está estrechamente vinculada con la preservación vital del objeto internalizado bueno (total) con los que el *yo* se identifica. El predominio de la ansiedad, por lo tanto, se vincula a la destrucción de la totalidad, tanto del sujeto como

¹⁵⁵ Entrevista a Claude Pascal realizada el 3 de julio de 1977 y el 26 de marzo y 4 de mayo de 1981 en París por Caumont, V., McEvelley, T., Menil, D. y Pesle, B.

¹⁵⁶ McEvelley, T., “Yves Klein conquistador del vacío” en *Revista d'arquitectura*, cit., p. 52.

¹⁵⁷ Esta *imago* estará presente a lo largo de toda la investigación. Klein trataría de nutrirla y protegerla.

del objeto, tanto del exterior como del interior: miedo a la volatilización. «La ansiedad, por miedo de que los objetos buenos, y con ellos el yo, sean destruidos, o que se encuentren en estado de desintegración, se halla entretendida con esfuerzos continuos y desesperados para salvar los objetos buenos internalizados y externos»¹⁵⁸. La «desaparición» de Raymond hinchó el interior del joven artista de perseguidores hostiles, consolidó el quebramiento radical e incapacitó al yo para «vencer sus miedos paranoides de perseguidores internalizados» hasta que pudo identificarse en el célebre combate artístico entre la línea y el color coligándose taxativamente con la monocromía.

4. El despliegue del opuesto

Resistir la desazón interna activa la defensa maníaca o hipomanía, un concepto acuñado por Melanie Klein y relacionado con la posición depresiva. La organización defensiva se basa en una negación de las angustias que existen en la realidad interna (lo cual ya implica la centralización psicósomática). «Existen fluctuaciones en la capacidad personal para respetar la realidad interior, fluctuaciones que se relacionan con la angustia depresiva que hay en uno mismo». Existen distintos procederes que encubren una negación relacionados con la manipulación omnipotente, el control o la devaluación despectiva. «[...] se organiza, continúa Winnicott, con respecto a las angustias propias de la depresión, la cual es el estado de ánimo resultante de la coexistencia del amor y la voracidad o gula por una parte y el odio por otra dentro del marco de las relaciones entre los objetos interiores»¹⁵⁹.

Entre otras manifestaciones, el despliegue de un opuesto o la existencia de un par antitético resultan muy distintivos en esta defensa. El caso personal de Klein adquiere muchos tintes de defensa maníaca a destacar. La creencia en la participación de una santa que logra el éxito de sus obras¹⁶⁰; o la práctica del control mediante ejercicios de meditación y espirituales que eliminan el objeto a devorar. En el primer caso, santa Rita

¹⁵⁸ Klein, M., «Contribución a la psicogénesis de los estados maníaco-depresivos» [1935] en *Amor, culpa y reparación y otros trabajos (1921-1945)*, cit., p. 275.

¹⁵⁹ Winnicott, D. W., «La defensa maníaca» [1935], en *Escritos de pediatría y psicoanálisis*, cit., p. 174.

¹⁶⁰ «Dios padre todopoderoso, es con fe que te ruego, en el nombre de Cristo tu hijo, Jesús de Nazaret, que me otorgues el amparo del Espíritu Santo en la galería durante mi exhibición. Crea para mí una atmósfera extraordinaria, permite que un inefable sonido llene los oídos espirituales y existenciales de todos los visitantes, permite que una invisible pero real y poderosa y terriblemente bella luz eleve este evento a la más alta esfera espiritual y existencial. Deja que todo el mundo, sin excepción, contemple este Arte sobrenatural, de modo que la nueva fe de mi Arte impregne a todos, y que todos los hombres entren en una universal y nueva civilización de la belleza. Que así sea», en Klein, Y., *1928-1962 Selected Writings*, cit., p. 33.

encarnaba una representación modélica a la que fue encomendado durante su niñez. Su introyección posibilitaba «vida» en la imposibilidad de su combate interno. Así, esta animación suspendida persistía como el reflejo mate del mundo. La búsqueda de la luz era el único camino.

«Era muy contradictorio interiormente», su mezcla sistemática de códigos, ideada para proteger su mundo interior de la peligrosa intrusión de hechos descontrolados, era confusa. Usaba formas relacionadas con el dadá para expresar ideas absolutamente contrarias a este. Hacía una caricatura de sí mismo y sin embargo el ridículo le provocaba resentimiento. «Yves sabía bromear, diría Tinguely, rodaba por el suelo riendo, pero al mismo tiempo se tomaba muy en serio a sí mismo», Claude Pascal: «No era un dadá. Era un místico. Se reía continuamente y bromeaba, de forma que la gente no le tomaba en serio, pero Yves siempre fue profundamente serio»¹⁶¹.

McEvelley organizaba una serie de opuestos que podrían distinguir 1) la realidad personal interna tras la centralización psicósomática de Yves Klein de 2) la realidad psíquico-artística del mito de Yves Klein:

Línea	Color inmodulado
Obstrucción	Espacio
Mundo	Cielo
Limitación	Infinitud
Insensibilidad	Sensibilidad cósmica
Personalidad neurótica	Mente omnipresente
Lo relativo	Lo absoluto
El particular finito medible	El todo inconmensurable ¹⁶²

La columna derecha engloba tanto su *ser* mítico infinito como su *ser* personal iniciático fusional. La izquierda, la consecuencia y una «falta de luz». La discordia ilumina la pugna interna (¡existe un combate!) y el arte permitiría, por lo menos, un desarrollo defensivo más positivo: (¡existe un enemigo, [que no soy yo!]) y creativo (¡y existe algo que yo pueda hacer!)¹⁶³. El combate es entre la línea y el color; el enemigo es la línea y el dibujo;

¹⁶¹ McEvelley, T., “Yves Klein conquistador del vacío” en Revista d'arquitectura, cit., p. 17.

¹⁶² McEvelley, T., *De la ruptura al cul de sac...*, cit., p. 55.

¹⁶³ La defensa maníaca se trata un mecanismo muy habitual en las personas. Resulta arriesgado y complicado definir con exactitud cuándo esta defensa actúa de un modo negativo, al operar desde

la misión es liberar el color, causa por la cual se abandera el caballero Yves Klein (¿y esta vez no se trata de un cuento de hadas!). Parte de él se identifica con el monocromo rescatado de la opresiva línea que le daba forma. Al igual que la *imago* inconsciente que luchaba por sobrevivir en su interior, necesitaba concordia inminente que asegurase vida.

Los monocromos, decía Klein son «iconos de silencio estético» y de «pura contemplación». «Él no tenía contemplación, ni calma, ni equilibrio interior. Mientras pintaba los monocromos, se volvía loco de ansiedad por si se mezclarían correctamente los tres materiales que estaba utilizando [...] No tenía ninguna de las cualidades que esperarías de alguien que hacía monocromos, un tipo de quietud, una capacidad de contemplarse, una forma de equilibrio. Hacía monocromos como un iconoclasta, un antipintor. Luchaba contra su madre, contra su padre...»¹⁶⁴.

El monocromo tiene una fuerte conexión con el control: «Los monocromos eran colgados junto a la imagen de la santa y de su abuela en las paredes»¹⁶⁵. También los colgaba en las paredes de su academia de yudo. «En Madrid colgó monocromos en la sala donde daba clases de yudo. Yudo, rosacruzianismo y los monocromos, tres acercamientos al «espacio espiritual», eran todos «suyos», «no llevaban la lacra del modelo de sus padres»¹⁶⁶. El artista que en sus veranos infantiles buscaba cuadros en la basura y los utilizaba como escudos para sus juegos de batallas repetía su estrategia: aquello que implicaba el monocromo relajaba el estado desolador caótico interno.

Pintores gestuales como Pollock tronaban en el rastro azulado de una inmaterialidad armónica e infinita de fuerza ascendente y arrebatadora. Descarado e insolente, el lienzo tumbado de Pollock centraliza puntillosamente la psique en su soma a través de una danza

distintos grados. «¿Y qué decir, por ejemplo, de la radio que se tiene encendida interminablemente? ¿Y del vivir en una ciudad como Londres, con su incesante ruido, sus luces que nunca se extinguen? Cada uno de estos ejemplos ilustra la tranquilización contra la muerte interior —tranquilización que se lleva a cabo a través de la realidad—, y un empleo de la defensa maníaca que puede ser normal». Winnicott, D.W., «La defensa maníaca», en *Escritos de pediatría y Psicoanálisis*, cit., pp. 178-179.

¹⁶⁴ Jean Tinguely.

¹⁶⁵ Con respecto a la muerte de su abuela «“Su foto está permanentemente en la mesilla de mi dormitorio. La miro tanto como me es posible... Estoy convencido de que nos protege y nos ayuda sin darnos cuenta... Me defenderá de todos los posibles peligros y por eso le doy las gracias a menudo”. Su abuela, que fue la primera en ponerlo bajo la protección de santa Rita, parecía ahora compartir la misión de la santa». McEvelley, T., “Yves Klein conquistador del vacío” en *Revista d'arquitectura*, cit., p. 23

¹⁶⁶ McEvelley, T., “Yves Klein conquistador del vacío” en *Revista d'arquitectura*, cit., p. 26.

de la que emana, sin un ápice de comedimiento, un *yo* a raudales y sin bendición alguna. ¿No es, de algún modo, un signo insensible? ¿Dónde queda el control a la canibalización ambiental?

Yves era muy telúrico. Adoraba comer bien. Le encantaban las cosas buenas de la tierra. Aunque al mismo tiempo, estaba cautivado por lo opuesto, lo etéreo, lo inmaterial, el vacío. Era muy contradictorio. Creo que a cierta edad esta contradicción empezó a acaparar su personalidad¹⁶⁷.

Esta oposición podemos verla en las columnas izquierda y central de la tabla de Winnicott sobre pares antitéticos característicos de la defensa maníaca¹⁶⁸. La tercera columna mostraría la resolución artística en el mito de Yves Klein¹⁶⁹:

Vacío	Lleno	Vacío-lleno
Muerto	Vivo, en crecimiento	Presente infinito
Quieto	En movimiento	Telequinesis
Gris	Coloreado	Monocromo
Oscuro	Claro, luminoso	Reflectancia ambiental
Invariable	Constantemente cambiante	Control azaroso
Lento	Rápido	Control
Dentro	Fuera	Realidad psíquica/inicio del <i>yo/no-yo</i>
Pesado	Ligero	Levitar
Hundimiento	Alzamiento	Depresivo-ascensivo
Bajo	Alto	Centro (del hombre)
Triste	Gracioso, feliz	Control
Deprimido	Alegre, dominante	Control
Serio	Cómico	Espiritual/dadá
Separado	Unido	Yo/no-yo- ambiente fusionático
Separándose	Uniéndose	Salto al vacío
Informe	Formado, proporcionado	Huella
Caos	Orden	Pulcritud, control
Discordancia	Armonía	Discordia/concordia
Fracaso	Éxito	Bendición, aceptación
En pedazos	Integrado	Integración

¹⁶⁷ Entrevista a Jean Tinguely.

¹⁶⁸ «Aquí las palabras clave son “muerto” y “vivo”, “en movimiento”, “en crecimiento”». Winnicott, D.W., *Escritos de pediatría y Psicoanálisis...*, cit., p. 181.

¹⁶⁹ Sugerimos que la tercera columna podría ser la resolución de la defensa maníaca que comprende el aprieto interno sin negarlo, a través del arte y aproxima los opuestos (las columnas izquierda y central de Winnicott).

Desconocido y misterioso	Conocido y comprendido	Mito
--------------------------	------------------------	------

Su célebre *Salto al vacío* expresa ascendentes pretensiones míticas. Aquí, el opuesto que caracteriza la defensa maníaca permite ejercer como sepulturero de aquello que fuere más mortecinamente personal fingiendo una especie de resistencia del aire (o red en el suelo), triunfo por el cual será coronado el arquetipo. La repulsión hacia una atracción causada por la gravedad revela aspectos opuestos: «la tensión de una resistencia que nos mueve a superarla. Se genera así el sentido de identidad, el yo puedo»¹⁷⁰.

[...] Si de la acción resultaba el cuerpo ileso del actor, es que la «imaginación pura» triunfaba sobre las leyes de la materia y domesticaba el espacio. Klein ejercía el oficio de creador de climas de indemne plenitud. Desafiando a la gravedad, retaba a su propio oficio de artista monocromo a superarse. Cómo concebir la perfectibilidad sin riesgo de desintegración¹⁷¹.

El riesgo de desintegración amaina gracias a la confiabilidad suprema en un ambiente cuyo aliento permita volar más allá del campo gravitacional y aglutinar su inmaterial cobertura para la original conformación *yoico*-ambiental. «[...] hablaban de saltar desde la azotea y volar hacia lo alto de la luna llena. Yves especialmente estaba absorto en el sueño de volar. Los textos rosacrucianos decían claramente que cualquiera lo podía hacer con un entrenamiento apropiado. La Iglesia católica reconocía el volar como una actividad de los santos. Brujos, chamanes, monjes, yoguis y alquimistas, todos ellos podían volar sin alas, según pretendían sus tradiciones. No parecía haber razón por la que el mismo Yves no pudiera volar; el intenso sentimiento personal de su certidumbre era de alguna forma una garantía»¹⁷². Como santo que deseaba ser, permaneciendo puro, limpio y libre de culpa, su expiación debiera permitirle volar.

El ambiente adaptativo que recrea el arte de Yves Klein utiliza una argamasa psíquica inmaterial lo suficientemente robusta y capaz como para superar temores inconcebibles; para integrar el canibalismo y para la conformación del *ser* esperado en la correspondencia *yoica*.

¹⁷⁰ Whitmont, E.C., *El retorno de la diosa*, cit., p. 41.

¹⁷¹ Marie-Raymond, *Yves Klein, herencias*, cit., p. 34.

¹⁷² McEvelley, T., “Yves Klein conquistador del vacío” en *Revista d'arquitectura*, cit, p. 16.

«El Salto es quizá la fórmula más importante y conmovedora de “la invitación a viajar” de Yves. Es una imagen clara de la urgencia por trascender y de sus terribles consecuencias para el cuerpo y el ego»¹⁷³. Pero el *Salto al vacío* apunta a un cielo que anhelamos recuperar, como el niño que salta del columpio hacia el «más allá» antes de que la prueba de realidad le precipite contra el suelo. Ciertamente es que había una red sujeta por judokas, pero solo para *luego* decidir que formaría parte de su *no-ser* artístico. El *Salto al vacío* es, por un lado, una prueba absoluta de confiabilidad. Por otro, la existencia de la red (aunque no sea visible) es un símbolo protector, al igual que aquello que Fred Klein pintaba en su retrato: conforma un soporte que permite «volar» durante la acción, el *holding* del maternaje y, aunque su existencia revele el desencanto final de la fuerza gravitatoria¹⁷⁴, su erradicación en la fotografía (re)implanta la omnipotencia mágica previa a la resolución *yoica*¹⁷⁵. De hecho, como afirma Winnicott, durante el alzamiento del *yo* es posible experimentar un breve episodio de omnipotencia si el ambiente es lo «suficientemente bueno». Nada de esto sería suficiente sin el gesto (la bendición de la diosa) que permite *ser*: la receptividad activa la resolución de la acción elaborada ulterior al gesto.

Soy el pintor del espacio. No soy un pintor abstracto sino, al contrario, un artista figurativo, y realista. Seamos honestos, para pintar el espacio, he de ponerme en situación. He de estar en el espacio¹⁷⁶.

4.1. Santa Rita

Anteriormente señalábamos la devoción de Yves Klein hacia su protectora santa Rita. El artista se encomendaba a la jurisdicción exudada por efigies femeninas y la paternidad de la monocromía que siempre se agenció se encontraba respaldada por una autoridad psíquica mayor. Si la pureza del color se ve viciada por la rotura que desencadena la lid (línea), ese rompimiento disgregador, aquel que esparcía «los mundos en el espacio» conmutará a la unidad para buscar la aquiescencia o «Bendición de la Diosa».

Cuando inaugura la exposición del vacío va a visitar a santa Rita por primera vez. Yves enraizó el acontecimiento en la base de su personalidad religiosa —la

¹⁷³ *Ibíd.*, p. 46.

¹⁷⁴ En uno de sus saltos llegó a dislocarse un hombro. Acabaría colocando una red por insistencia de Rotraut, su mujer, haciendo guardar el secreto de su existencia tanto a ella como a los fotógrafos que participaron en la sesión.

¹⁷⁵ Esta es la realidad profunda e invisible que muestra la fotografía.

¹⁷⁶ Klein, Y., *Overcoming the problematic of art: The writings of Yves Klein*, Londres, Putnam, 2007, p. 106.

alimentación y el cuidado de las divinidades femeninas de su familia materna— volando en secreto a Cascia y visitando a santa Rita por primera vez, en su propio santuario. Allí le rezó pidiéndole sagacidad para penetrar en la magia rosacruziana sin perder su alma. Como explicó más tarde a su tía Rose: «Me dije a mí mismo, creo que esta exposición del Vacío es bastante peligrosa... Es necesario acudir a santa Rita...»...¹⁷⁷.

«Que todo lo que salga de mí sea bello» rezaría Yves a esa santa ubicada en los cielos. La entidad de santa Rita es manifiesta: actúa como objeto interno bueno dentro del cuerpo del artista garantizando vida interna. Así como el profeta revela «la palabra de Dios», la inspiración de Klein (re)crea en calidad de agente de lo divino, de lo «imposiblemente posible»:

Característicamente movilizó sus fuerzas, principalmente femeninas, para conseguir el encargo, [...] a su tía Rose le pidió que intercediera en las alturas. «Cómo recé a santa Rita» recordaría ella. Varios meses después Yves la llamó por teléfono, no diciendo «lo conseguí» sino «¡Tantine! ¡Santa Rita lo consiguió!»¹⁷⁸.

5. La concordia azul

El mito de Yves Klein nace en su presente infinito dado de la unicidad paradisíaca atmosférica custodiada por un *holding* regulador de la madre capaz de integrar ese violento apetito¹⁷⁹. La arrancadura ambiental motivó *personae* simbólicos atormentados por el repudio y consagrados a la confección poética de un (re)inicio que corroborase el *ser*. El contacto mítico iniciático permite el impulso para la integración y el alcance de la concordia que simbólicamente conseguiría tras su muerte en la iluminación azul del obelisco de la plaza de la Concordia de París (ciudad que en vida le rechazó), en el año 1983.

Yves era uno de esos que no se sienten en casa en el mundo de la realidad («Su pasión, según Tinguely, siempre iba más allá del estado natural de las cosas»; «Tenía un gran, un increíble poder para vivir una vida imaginaria», diría Bernadette Allain), uno de esos para los que la vida en un cuerpo parece, por razón de sus limitaciones, un insulto, un castigo. Había vivido en muchos hogares, pero ninguno era el suyo. [...] Las palabras de Heindel le parecían un mensaje de su verdadero hogar, llamándole a reencontrarlo por fin. Él debía ser un ciudadano del infinito, debería tener un hogar sin límites ni barreras, no dentro ni fuera, ni propietario ni forastero,

¹⁷⁷ McEvelley, T., “Yves Klein conquistador del vacío” en Revista d'arquitectura, cit, p. 33.

¹⁷⁸ Ibídem, p. 36.

¹⁷⁹ Melanie Klein emplaza el instinto de muerte desde el mismísimo nacimiento. Esta concepción es criticada por Winnicott, pues si existe una «madre suficientemente buena» no tiene por qué desarrollarse este instinto.

le parecía correcto y natural. Era lo que siempre había sentido sin darse cuenta de ello. [...] Era suficiente que se le recordara que su verdadero hogar estaba en el espacio infinito y que el propósito central de su vida era encontrar su camino de vuelta a este. Fue más tarde, cuando la simple realidad de la vida le empujó al interior del mito [...]¹⁸⁰.

Para Yves Klein la sanción distributivo-espacial que aplica la perspectiva lineal al color no solo acorrala su voluntad, sino que compele al sujeto a situarse fijamente en una porción ambiental cuya perceptibilidad hacia el infinito se aleja y obligatoriamente nos somete a una restricción participativa, a un «afuera» potente enmarcado, a la jerarquía contextual en su recreación de profundidad y, sobre todo, a unos barrotes de la prisión que constriñen la imaginación como lo hace la palabra, o el soma hermético con la psiquis. La adecuación cromática a la membrana lineal (membrana que acabó aislando de su *ser* arte) en Yves Klein, poseyó una resonancia inconsciente, al descentralizarse de su inaudita configuración *yoica*.

El aspecto «ontológico» del color significa que es no solo una cualidad, sino una encarnación del sustrato del puro ser, y que puede ejercer la fuerza del puro ser, por debajo o más allá de todas las cualidades. Esta es una reformulación de la idea expresada por Malevich, Klein y otros: el monocromo, en cuanto «escape a la infinitud», arrastra a uno simultáneamente dentro de él y fuera de sí mismo; ejerce una atracción purificadora hacia la unidad y que aparta del punto de vista separado del ego y representado por la línea, el dibujo y la figura. El espacio absoluto de la conciencia pura anterior a todas las imágenes se proyecta sobre una superficie monocroma ininterrumpida, y esa superficie entonces cargada por así decir con la energía de esta proyección, es capaz de abrir un canal que lleva al interior del espacio absoluto por debajo de la superficie o la mente formada por imágenes en el espectador¹⁸¹.

El contacto del pigmento con su piel (re)inicia la epopeya: la huella le demuestra que todavía puede habitar fuera de su cuerpo con tal destreza que no tiene ni por qué mancharse:

Proyectar mi huella fuera de mí mismo (¡lo hice!). Mis pies y manos se impregnan con el color, me encontré a mí mismo confrontándome con todo aquello que era psicológico en mí. ¡He demostrado que tengo cinco sentidos, que sé cómo encontrarme a mí mismo para funcionar! Y entonces perdí mi infancia...¹⁸².

¹⁸⁰ McEvelley, T., “Yves Klein conquistador del vacío” en Revista d'arquitectura, cit, p. 14.

¹⁸¹ *Ibíd*em, p. 39.

¹⁸² Klein, Y., 1928-1962. *Selected Writings*, cit., p. 16.

Así, el reconocimiento de la discordia izó el mito. «La depresión encierra el germen de la recuperación»¹⁸³ en la insurrección de un nuevo espacio facilitador salubre que prepara la estructura *yoica* del artista para los anales de la historia del arte mediante un proceso complejo de *separación-individuación* respecto del arte lineal. En cierta manera, se configuraba el estreno de un nuevo *yo* ratificándose su recepción en la figura del crítico de arte Pierre Restany y su «Yves el monocromo».

Cuando Yves Klein comenzaba su diario escribiendo «J'ai sucé le goût de la peinture avec le lait maternel»¹⁸⁴, la acción envolvente del verbo *sucer* es solo posible a través del brío de una boca que abre como portal a una nueva vida. La novedosa concepción pictórica (re)aparece desde el núcleo conceptivo reconociendo el poder analéptico del seno femenino (¿el pecho bueno?) a través de una regresión que permitirá espolear el acto en el arte. *Sucer* implica la sorpresiva creación de aquello que, existiendo previamente, va a ser (re)descubierto: el monocromo.

Pero el *sucer* que nos devuelve al umbral a-perceptivo parte de una experiencia instintiva y nutricia en la que la boca recibe como apófisis a los derredores seno-madre-ambientales: «el objeto, o el medio ambiente, es tan parte del ser como lo es el instinto que lo evoca»¹⁸⁵. El (re)descubrimiento de la monocromía permite al artista identificarse con el espacio; le permite «ser» tras una irrigación que, en sus propias palabras, le proporcionaría libertad. Como añadía McEvelley, «la pintura monocroma no tenía problemáticas porque representaba no una selección de objetos del todo, sino el todo en sí mismo»¹⁸⁶. No obstante, tanto realidad instintiva como estado alucinatorio suscitados por *sucer* fueron adunados a través de una realidad material ilimitada en su apercepción: la leche, como plantilla física e imaginativa, cuya forma se adapta a la cavidad suministradora del ambiente «infinito». Así, el pequeño que alucina su personalísimo maná responde a un criterio básico biológico: la necesidad, impulso comunal imprescindible para la conservación del individuo que procurará su específica individualidad. *Sucer* autoriza el anhelo del objeto en sus periplos por la autentificación del individuo. «Experimentando

¹⁸³ A lo que apuntamos es que la hipomanía comienza a disolverse con el reconocimiento de una Discordia o angustia depresiva, lo que abrirá una nueva vía ascensiva para reconciliarse con su ambiente. Winnicott, «El valor de la depresión» [1963], en *El hogar, nuestro punto de partida...*, cit.

¹⁸⁴ Klein, Y., 1928-1962. *Selected Writings*, cit., p. 10.

¹⁸⁵ Winnicott en «Desarrollo emocional primitivo» [1945], en *Escritos de pediatría y psicoanálisis*, cit., p. 206.

¹⁸⁶ McEvelley, T., «Yves Klein conquistador del vacío» en *Revista d'arquitectura*, cit., p. 19.

una transformación en un ser más total y unificado (el color indiferenciado), aquel cuyo espacio interno se unifica con el espacio cósmico en una vibración viva»¹⁸⁷. Este anhelo no despierta emociones cuyo aguijón conviene apocar (o reprimir), sino opuestos incluyentes que deben ser integrados.

La dinámica cristalina de *sucer* adhiere en su exordio oral los compuestos amor-odio cedidos por el espacio/madre-ambiente a través de la boca, como un brazo de mar que humedece toda la tierra.

La firma de Yves Klein en el cielo como su primera obra maestra¹⁸⁸ desde un alejado reinado mineral es otro signo del comienzo ascendente a lo que otrora fue *no-yo*, el cielo como ambiente que forma parte de su *ser-arte*¹⁸⁹: Klein, tumbado en la playa escogía el reino mineral en compañía de Arman y Claude en el verano de 1947 y, posicionándose en la corteza terrestre recibía la irrigación lumínica del «más allá» fertilizando el estrato depresivo sobre el que se crea la génesis del mito que iniciará su ascensión¹⁹⁰ y generando además nuevas pautas conductuales en la perceptibilidad de un arte que nos permite «estar coexistiendo» en una vorágine infinita que fue habitada por todos (el pretérito se hace presente continuo), en una continuidad existencial o «seguir siendo». El ritual iniciático

¹⁸⁷ McEvelley, *De la ruptura cul de sac...*, cit., p. 63.

¹⁸⁸ Con esta firma Klein hace de la vasta y diáfana esfera (que corresponde a un ambiente doméstico y cercano) su propia creación. Como señala Stich: «Marcando el espacio con su firma, no solamente consolidaba su propiedad sino que también designaba al cielo como una especie de cuadro, no un cuadro opaco y con marco y tampoco uno en el que el cielo hiciese de fondo, sino una pintura, inmaterial y transparente, que daba acceso a viajes al más allá. Como resultado de este gesto, más tarde llegaría a identificar al cielo como su «primer y más grande monocromo», Stich, S., *Yves Klein*, cit., p. 19.

¹⁸⁹ «Tumbados en la playa una tarde, cuando todavía su aventura y, por tanto, el mundo entero se encontraba en estado puro, dividieron el universo entre ellos (como Zeus, Poseidón y Hades habían hecho al principio de sus carreras). Arman, procreador y protector, artífice de plenitudes, se hizo cargo del reino animal. Claude, apacible y lento de memoria, se quedó con la seguridad de todas las plantas. Yves, más duro, más abstracto y menos a gusto en el mundo que los otros, definió su reino, el mineral, como el vacío azul de un cielo distante. Ascendiendo mentalmente hasta el empíreo, firmaba con su nuevo nombre el otro lado del cielo, el lado sin pájaros, sin aviones, sin nubes, solo. Espacio puro e irreductible. Era la firma de un creador omnipotente: «“el cielo azul es mi primera obra de arte”, diría». McEvelley, T., «Yves Klein conquistador del vacío», en *Yves Klein, 1928-1962. A retrospective*, cit., p. 17.

¹⁹⁰ «Cuando, aún adolescente, en 1946, quise escribir mi nombre del otro lado del cielo durante un fantástico viaje “realístico-imaginario”», en Klein, Y., *Manifiesto del Hotel Chelsea* [1962], Escrito en colaboración con Neil Levine y John Archambault. Publicado en catálogo de Nueva York, 1962, y París, 1965. Traducción: Javier Arnaldo.

para la procreación de la unidad artística, un incesante Yves Klein creador de estados fusionales.

Yves había venido de más allá del cielo y allí iba a retornar. Le aguardaba un reino tan vasto como el cosmos, propagándose inimaginablemente más allá de los límites de su cuerpo-ego, de su historia personal, del hogar de sus padres y su tía, de Niza y Francia y todo lo encerrado en espacios de vida ordinaria, era la destrucción del mundo, matriz de lo inmaterial, el destino del salto hacia el vacío¹⁹¹.

Así, *sucer* implica la inminente diseminación imaginativa previa al mazazo desalentador de las «sombras de la prisión»: «Cuando un bebé succiona un trozo de ropa o de tela, o la almohada o un muñeco, equivale a una especie de derramamiento de la imaginación, estimulada por la función excitatoria central que es la lactación. Lo expresaré de otro modo. ¿Nunca se les ocurrió que el palpar a su alrededor, chuparse los dedos o la ropa, aferrarse al muñeco de trapo, es la primera exhibición de conducta cariñosa del bebé? ¿Puede haber algo más importante?»¹⁹².

No obstante, al *sucer* artístico de Yves Klein le salen dientes y es descaradamente ansioso y predatorio: aquello que incorpora será constitutivo de su *ser* arte. Con ello, el artista reconoce lo que las culturas arcaicas ya vinculaban con los arrebatos violentos: la consecución de la autenticidad individual a través de la integración del impulso de la violencia.

6. El grial

El impacto con el casi «fracaso» en el yudo le había alarmado. Empezó a sentir, quizá como compensación, una convicción interior de su propia importancia, que con el tiempo se haría más rígida y fanática. Una personalidad siempre devota y atraída por lo sobrenatural empezó a considerar su vida, mediante su secreta conexión con la profecía rosacruziana, como historia sagrada. Se asimiló a Jesucristo, diciendo a Bernadette que moriría a la edad de treinta y tres años. («De hecho, según ella, moría cada vez que no conseguía lo que quería... Yves Klein,

¹⁹¹ McEvilley, T., «Yves Klein conquistador del vacío», en *Yves Klein, 1928-1962. A retrospective*, cit., p. 17.

¹⁹² Winnicott, D. W., «¿Qué sabemos de la costumbre que tienen los bebés de chupar la ropa o los objetos de tela?» [Charla radial emitida por la BBC el 31 de enero de 1956], en *Obras Escogidas IV*, cit., p. 327.

edad mental: diez años» bromearía ella). Rotraut Klein: «Era un hombre absolutamente místico. Era como Jesús»¹⁹³.

La compenetración entre Yves y los magos o exploradores y caballeros del rey Arturo responde a una defensiva fantasía que ejercita el control sobre el objeto. «En la reflexión sobre la psicología del misticismo, es habitual concentrarse en la comprensión del repliegue del místico en un mundo interior personal de introyecciones refinadas. Tal vez no se ha prestado suficiente atención a la retirada del místico a una posición en la cual puede comunicarse en secreto con objetos y fenómenos subjetivos, gracias a lo cual se siente más real y, de tal modo, equilibra la pérdida de contacto con el mundo de la realidad compartida»¹⁹⁴.

En el caso de Yves, la naturaleza de estas figuras «mágicas» le permitiría enfrentarse a los villanos y criminales (los perseguidores) mediante el poder mágico de la creación, la transformación y la levitación (Mandrake el mago) y la búsqueda del objeto deseado (caballeros del rey Arturo, Tintín). Hay que atender a la devoción que en él despertó siempre el Santo Grial, pues presuponía el proyecto de una cruzada heroica que le llevó a Irlanda: «Los caballeros del grial irían primero a Irlanda (que parecía a los tres jóvenes franceses una tierra de jinetes y equitación) para aprender a cabalgar, y después, montados en buenos corceles, harían su propia cruzada a través de Europa y Asia, alcanzando una cima de intensidad con la gran aventura de navegar desde Corea a Japón e ingresar en una academia de yudo»¹⁹⁵.

Nos acercamos, parece, a una encarnación poética de Galahad, el «caballero-profeta» nacido en el castillo de Cobernic (lugar donde hallaría el grial años después); criado por su tía abuela en un convento: casto y libre de pecados, cuya virtud y pureza le permitirían *ser* el único de los caballeros de la mesa redonda capaz de encontrar el Santo (vientre) Grial (el que hospedaba la sangre de Cristo). Cuenta la leyenda que el caballero acaba ascendiendo a los cielos aferrado al grial.

¹⁹³ Entrevista realizada a Bernadette Allain el 22 de mayo de 1980 en París; a Rotraut Klein-Moquay el 30 de junio de 1977 y el 25 de mayo de 1979 en Houston y el 26 de marzo de 1981 en París, por Caumont, V., McEvelley, T., Menil, D. y Pesle, B.

¹⁹⁴ Winnicott, D. W., «El comunicarse y el no comunicarse que conducen a un estudio de ciertos opuestos» [1963], en *Obras escogidas I*, cit., p. 632.

¹⁹⁵ McEvelley, T., «Yves Klein conquistador del vacío», en *Yves Klein, 1928-1962. A retrospective*, cit., p. 18.

Armado Caballero de la Orden de san Sebastián, me adhiero a la causa del color puro que ha sido invadida por el embuste, ocupada y oprimida en la cobarde moda por la línea y su manifestación: el dibujo en el Arte. Me dirijo a defenderlo y a liberarlo, a conducirlo al triunfo y a la gloria final¹⁹⁶.



Figura 10. *Dibujo sin título*, Yves Klein (1928-1962), 1950, 35 x 33 cm



Figura 11. *Cristo llevando la Cruz (D 37)*, Yves Klein (1928-1962), ca. 1951, 20,5 x 15 cm

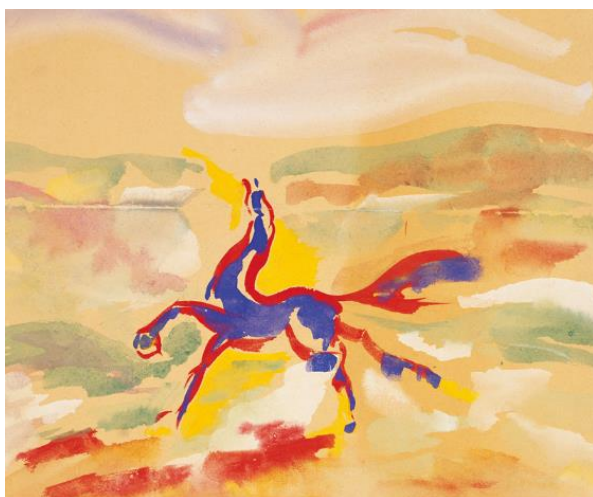


Figura 12. *Caballo (D 12)*, Yves Klein (1928-1962), ca. 1949, 22,5 x 27,2 cm



Figura 13. *Yves Klein, viaje a Irlanda, abril-mayo, 1950*

Pero para alcanzar el grial y subir a los cielos, el caballero debe aprender a moderar sus pasiones, a mantenerse firme en combate y a adquirir sensibilidad poética. Los avatares acontecidos durante la búsqueda de la copa se relacionaban especialmente con las flaquezas y debilidades internas de los caballeros (el desliz canibalístico en el desplazamiento al *self*) y no con circunstancias externas (la partida de Raymond), por lo

¹⁹⁶ Klein, Y., 1928-1962. *Selected Writings*, cit., p. 24.

que la instrucción, para Yves, trata un preceptivo preámbulo para el relumbrante destino o grial simbólico:

La búsqueda del grial es la explicación mitológica de la práctica de *Minne*. Pues *Minne* es la adoración del misterio del poder divino encarnado en la belleza, la sensualidad, el juego, el placer y la atracción, así como en el sentimiento de pasión y en la creación y destrucción de formas. [...] La imagen arquetípica del buscador se halla en las variantes del caballero andante doliente, como por ejemplo Parsifal o Gawain. Las versiones contemporáneas modernas del buscador o conquistador del imperio son el pionero, el investigador, el explorador del espacio interior o exterior¹⁹⁷.

Encomendado a sus santas patronas, el caballero Yves emprende su búsqueda, combatiendo a los infames, deshaciendo los hechizos y rescatando la copa o fuente de vida eterna de la sangre de Cristo, la comunión absoluta. «El que come mi carne y bebe mi sangre tiene Vida eterna, y yo lo resucitaré en el último día» (Juan 6:54-56). La presencia del grial, además de instaurar vida en el sujeto, derramaba savia y vigor a las tierras desoladas, al páramo frío y desabrigado debido a la maldición del castillo de Cobernic, hogar del rey pescador, lugar iniciático-ambiental de Galahad.

El grial es una vasija maravillosa, un manantial vivificador de aguas que restauran la vida y un cuerno de la abundancia que nutre, una copa hecha de un pecho de Elena: es una piedra milagrosa, o la cabeza de un hombre, o la tradición secreta primigenia de los misterios. Está al cargo de una diosa o una doncella hermosa. Está guardado por caballeros heroicos en un castillo mágico en la tierra de Más Allá, en el paraíso, la tierra de los espíritus o de las hadas. Como un caldero antiguo, renueva la vida y restaura la juventud. Es fuente infinita de alimento y sustento, de alegría, placer y celebración, así como de los éxtasis de Venus. Como vasija, es la copa de la que bebió Cristo en la Última Cena. Recibió su sangre cuando manaba de sus heridas en la Crucifixión. Como piedra es una joya de la corona de Lucifer, que trajeron a la tierra los ángeles que no participaron en la lucha entre Dios y el Demonio. En la cultura medieval, vasija, grial y vientre, así como *lapis* («piedra»), eran aún imágenes sinónimas de María, la madre de Dios¹⁹⁸.

Winnicott define la fantasía como elaboración imaginativa de la función defensiva: «La realidad interna misma debe describirse en términos de fantasía y, sin embargo, no es sinónimo de la fantasía, ya que se utiliza para denotar la fantasía que es personal y organizada, así como históricamente relacionada con las experiencias, excitaciones, placeres y dolores físicos de la infancia. La fantasía forma parte del esfuerzo que realiza

¹⁹⁷ Whitmont, E. C., *El retorno de la diosa*, cit. pp. 228-229.

¹⁹⁸ *Ibíd.*, p. 189.

el individuo para afrontar la realidad interior. [...] El control omnipotente de la realidad entraña la fantasía acerca de esta realidad. El individuo llega a la realidad externa a través de las fantasías omnipotentes elaboradas dentro del esfuerzo para alejarse de la realidad interior»¹⁹⁹.

La abnegada defensa que posterga el *self* al objeto amado (imagen buena) proporciona suficiente capacidad como para controlar su custodia y protección dentro de la ponzoña interna mientras que la fantasía sirve como balsa luminosa, como plataforma intermedia que facilita el salto desde aquel paraje turbio enlodado hacia el exterior. Así, esta defensa se traduciría en la suntuosidad que caracteriza una elación que a su vez emparenta con la más parca (por inconsciente) negación a la defunción del objeto deglutido tras la matrifagia. La imagen ondea entre la vida y la muerte, como una animación suspendida y la opacidad interior desdobla hacia el exterior a través de la fantasía.

7. Ser arte

[...] mi modo de ser (atención, no digo de expresión) es hacer pintura. Pinto, pues, el momento pictórico nacido de una iluminación por impregnación en la vida misma²⁰⁰.

«Ser es hacer». *Ser* implica la libertad de la indefinible (re)creación poética a través de una plenitud sensitiva avalada por el monocromo y por una circunvolada inmaterialidad. Se ha «hecho pintura» como respuesta artística hacia una opresiva delimitación somático-espiritual (la forma) invocando una (a)percepción de la vida que se alza en el espacio siendo el monocromo la puerta física hacia una dimensión imaginativa. «[...] insta con sus cuadros a su consideración como una presencia viva, en desarrollo, como un icono de la sensibilidad que esa sustancia química del pigmento fecunda y abona, como a un ser vivo»²⁰¹.

El despellejamiento cutáneo destapa el espíritu y el alcance del *yo* utiliza el propio cosmos como cerramiento inmaterial. Resulta difícil definir *otro* que no entre en el *yo* del artista antropófago («el cuadro ya no meramente se presenta ante el espectador: lo engulle»), salvo las excretorias líneas: la materialización que inaugura la propiedad.

¹⁹⁹ Winnicott, D.W., «La defensa maníaca» [1935], en *Escritos de pediatría y psicoanálisis*, cit., pp. 177.

²⁰⁰ Klein, Y., «La aventura monocroma», citado en Arnaldo, J., *Yves Klein*, cit., p. 30.

²⁰¹ Arnaldo, J., *Yves Klein*, cit., p. 29.

Del mismo modo, Lucio Fontana ya absolvía la atmósfera secreta de la tela al rajar o perforar su tejido cutáneo, entrada por la que aflora la fuerza atractiva que envuelve al espectador. Integrando el reservado espacio dorsal del lienzo a través de una brecha que cuestiona la sensorialidad bidimensional pictórica, la perforación se erige como portal absorbente. Formamos parte del depósito secreto que deglute y nutre a la obra, distribuidos en la «dimensión del *ser*» que garantiza el despunte de luz dentro de un espacio profundo e interno, mecanizado a través de un fenómeno artístico e introyectivo. Esa luz que a Yves Klein se le apagaba tras la marcha de Raymond y que buscó toda su vida para así «sentirse real»²⁰².

Como pintor, mientras trabajo en uno de mis lienzos perforados, no quiero hacer un cuadro: yo lo que quiero es abrir el espacio, crear una nueva dimensión para el arte, encajarlo en el cosmos cuando este se expande infinitamente más allá del plano confinante del cuadro²⁰³.

¿Por qué Tinguely se enfrentó a Klein cuando este se apropia de las obras del primero, abarcándolas bajo su realidad psíquica? Ciertamente Klein se sintió confuso por este hecho: «[...] para uno que ha ido más allá del ego, la palabra “mía” tiene una intención totalmente distinta. En la era del espacio carente de ego, todo el arte pertenece a todos los artistas. Uno debe resistir “la tentación de materializar el espíritu puro” y la consiguiente caída en la pasión»²⁰⁴.

²⁰² La herida o perforación de Fontana no implicaba un ennegrecimiento o ausencia ambiental, sino una apertura similar a la que buscaba Klein: «Para Fontana, la nueva era requería un arte nuevo, uno que ya no estuviera forjado en el materialismo o basado en una representación ideal de formas conocidas. El Arte debía ir más allá de los límites visuales y conceptuales de la pintura y escultura tradicional. Esto es lo que buscaban sus propias composiciones espaciales, y rápidamente reconoció que los monocromos azules de Yves Klein se movían, a su manera, en una dirección similar. Las visiones de Fontana de arte espacial innovador se deben ver como parte del amplio compromiso con la ciencia y con una creencia optimista en su potencial no solo para revigorizar la vida sobre la tierra sino también para penetrar el espacio ignoto que se abre ante nosotros», en Stich, S., *Yves Klein*, cit., pp. 82-83.

²⁰³ Citado por Enrico Crispolti: *Lucio Fontana, catalogue raisonné des peintures, sculptures et environnements spatiaux*, vol. 1, Bruselas, Arxiu Lucio Fontana-La Connaissance, 1974, p. 7.

²⁰⁴ «Trabajando en colaboración con Tinguely para la exposición conjunta, “Vitesse pure et stabilité monochrome” (1958), se refirió a la obra como “mía”. Pero Tinguely, un poco samurái él mismo, no quería pertenecerle. [...] Esta controversia con un íntimo amigo fue un momento muy serio para Yves. Estaba muy deprimido por el choque de egos. Contemplando su desmaterialización en el Vacío, escribió cansinamente de la vida: “¿Es así un juego, que sea necesario vivir en la piel de simple ser humano insípido y en la sociedad como un espíritu puro, que se ha puesto un disfraz y representa en el escenario de un teatro un papel tan bien como otro?”. McEvilly, T., «Yves Klein conquistador del vacío», en *Yves Klein, 1928-1962. A retrospective*, cit., p. 37.

El cuadro, al despertar la conciencia del espacio absoluto dentro del yo, engulle al espectador, por así decir, desde dentro; funcionando como el desencadenante de la conciencia de un Yo mayor, engulle al yo menor del espectador. [...] Finalmente, el monocromo absorbe en su «solución» grandiosamente simple de la historia del arte al viejo cuadro ilusionista de la profundidad y a la *action painting*: la acción del pintor sobre el material (como la acción del sacerdote o del mago blanco mientras transforma las sustancias profanas en divinas) deja palpablemente sobre el lienzo la informe pero sumamente importante «realidad pictórica», lista para ejercer su magnetismo purificador sobre el espectador²⁰⁵.

Si la incorporación canibalística azul embebe al espectador, su deglución implica automática adhesión al *ser* y, por lo tanto, brillantemente no existe el *no-yo*. «[...] en esa infinitud en la que la omnipotencia del niño mimado se podía expandir hasta llenar el universo y la ira del rechazo se disolvía en la invisibilidad»²⁰⁶.

Desde el punto de vista de nuestra conciencia diferenciada, la estructura del *Self* adulto siempre implica una relación Yo-tú. El ego experimenta el *Self* como un opuesto, que dentro de la psique se manifiesta como centro del *Self* y fuera de este como mundo y compañero o proyección de una imagen arquetípica. Esto significa que el *Self* tiene un carácter Eros determinante para el desarrollo completo del hombre y que puede describirse como una individuación, como relación y como cambio de relación. Así, paradójicamente, el *Self* es lo que es más propio, que a su vez toma la forma de un «tú»; para nuestra conciencia, es el centro individual de la personalidad, también posee un universal carácter cósmico y humano. Esta paradójica doble naturaleza del *Self* se manifiesta en la temprana infancia; como el «muy suyo» del niño, el *Self* es el cuerpo-*Self* como «tú» es la madre²⁰⁷.

La mecánica responde al proceso previo a la ejecución *yoica* en el arte que encuentra un tiempo presente infinito (la atemporalidad del «érase una vez») y el espacio celeste del que proviene (el infinito del «reino muy lejano»). Tal es su deseo de acogimiento que (re)inventa artísticamente el color y busca con feroz apetito el reconocimiento de un espacio que nada deseche ni proyecte, tal y como haría la lógica lineal, sino que va más allá, «la intención general de dar cuerpo, voz y alma a lo absoluto, convirtiéndole en una presencia mítica viviente en nuestros tiempos»²⁰⁸.

²⁰⁵ McEvelley, T., *De la ruptura al cul de sac...*, cit., p. 61.

²⁰⁶ McEvelley, T., «Yves Klein conquistador del vacío», en *Yves Klein, 1928-1962. A retrospective*, cit., p. 16.

²⁰⁷ Neumann, E., *The child...*, cit., p. 13.

²⁰⁸ McEvelley, T., «Yves Klein conquistador del vacío», en *Yves Klein, 1928-1962. A retrospective*, cit., p. 16.

No obstante, el efecto reflejo que certificaría ese *yo soy* siempre le asustó. «Para mí el cuadro es como un individuo. Deseo considerarlo tal y como es y no juzgarlo, ¡sobre todo no juzgarlo!»²⁰⁹.

7.1. Continuidad existencial del *ser*. Presente infinito

Busco la liberación efectiva de la personalidad en todos los aspectos del individuo, por medio de la exasperación del Yo, practicada hasta el límite de la sublimación absoluta y purificante²¹⁰.

(Yo) Busco la liberación efectiva de la personalidad: la libertad obtenida tras la apertura cutánea, el estado fusionático de la omnipotencia; ¿con qué medio?: *por medio de la exasperación del YO*: del enfurecimiento o el «poner fuera de sí»; *practicada hasta el límite* (como una línea imaginaria) *de la sublimación* (sublimar, además de enaltecer o elevar, implica también el cambio de un estado sólido a uno gaseoso) *absoluta y purificante*.

El *yo* es dismantelado hacia el estadio *preyoico*. La libertad implica *sublimación*, que es exaltación y engrandecimiento, pero la realidad física necesita una transformación del cuerpo sólido al de vapor. Si la percepción corporal «clásica» se localiza en el retrato de Fred Klein, ¿qué implicaría un *pre-yo* como preparación para una nueva configuración *yoico*-mítico-artística que cambiará los esquemas clásicos (a)perceptivos? O más sencillo, ¿qué tipo de *yo* surge como resultado a esto?

Para el embrión, no existe oposición entre ego-*Self* y el entorno ambiental y la madre es a la vez el tú y el *Self*, la realidad unitaria del paraíso predomina en la situación temprana posnatal. En la posuterina así como en la situación uterina, el niño está protegido en el círculo contenedor de la existencia maternal, ya que para el niño la madre es *Self*, tú y mundo en uno²¹¹.

Solo lo que queda en sus lienzos, las cenizas de su arte, de él en continuidad con el espacio, testigos de henchida libertad, aguardan la «respuesta del gesto espontáneo»²¹²,

²⁰⁹ Citado por Javier Arnaldo en Klein, Y., «La aventura monocroma», citado en p. 29. *Yves Klein*, cit.

²¹⁰ McEvelley, T., «Yves Klein conquistador del vacío», en *Yves Klein, 1928-1962. A retrospective*, cit., p. ..., p. 35.

²¹¹ Neumann, E., *The child...*, cit., p. 14.

²¹² Expresión de Winnicott sobre la continuidad existencial o la acción del verdadero *self* que facilita al individuo la capacidad de explorar, descubrir y de habitar el mundo (en otras palabras, su crecimiento espontáneo), en Lacruz Navas, J., «El gesto espontáneo», *Escritos winnicottianos*. Recuperado de: <elgestoespontaneo.com>. [Fecha de consulta, 3 de marzo de 2015].

el (pre)espejo comunal y titánico, que le devolvería la sensación de existir o de «seguir siendo» tras su muerte:

Para ser sincero, todo esto no es más que una etapa en la larga expedición para apresar realmente al vacío, que tendrá lugar después de mi desaparición definitiva... Este apresamiento del vacío lo llevarán a cabo quienes hayan comprendido esta idea o, mejor dicho, este principio, y lo vivan como pura actividad extática de una forma, por fin, completamente natural. [...] Cuando al fin sea como una estatua, gracias a la práctica de exasperar mi ego (*l'exaspération de mon moi*), lo que me habrá llevado a esta rigidez final... Entonces, solo entonces, podré colocar cada estatua en su lugar y alejarme yo solo para ver al fin el mundo. Nadie se dará cuenta, porque todos estarán mirando la estatua, y yo podré alejarme, ser libre por fin²¹³.

El estrato mitogenético comprende la unidad como «unión» en consenso y concordia. La finalidad de «apresar el vacío» en virtud de su desaparición instala al ego «más allá» de su cuerpo en lo infinito e indefinible, revelando una nueva unidad o forma de *ser* no somáticamente delimitada cuyas gestas serán comprendidas como un misterio de fe que no es más que la prosopopeya del (pre)espejo.

Un monocromo en IKB visto fuera de contexto, en el otro lado del mundo, todavía respira la ferocidad del ego de Yves y su ardiente motivación hacia la trascendencia. Tales vibraciones parecen, como dijo él, adherirse a su obra o emanar de ella, de forma invisible. [...] no era devoto de un solo medio, sino de la intención general de dar cuerpo, voz y alma a lo absoluto, convirtiéndole en una presencia mítica viviente en nuestros tiempos²¹⁴.

La integración está estrechamente vinculada con la función ambiental del sostén. La integración logra la unidad. Primero aparece el «yo», que incluye «todo lo otro que no es yo». Después viene «yo soy, yo existo, yo recojo experiencias, me enriquezco y tengo una interacción introyectiva y proyectiva con el no-yo, como mundo real de la realidad compartida». Se suma lo siguiente: «Alguien me ve o comprende que yo existo». Y después: «Me es devuelta (como un rostro visto en un espejo) la prueba que necesito de que he sido reconocido como un ser»²¹⁵.

Ese enriquecimiento acentúa el presente como continuo, como un «estar siendo» que apura en su pauta introyectiva. Tal como decía Bernadette Allain, Yves tenía «cierto instinto o conocimiento intuitivo de lo que podía usar, con respecto a la gente, los libros,

²¹³ McEvelley, T., «Yves Klein conquistador del vacío», en *Yves Klein, 1928-1962. A retrospective*, cit., p. 48.

²¹⁴ *Ibidem*, p. 32.

²¹⁵ Winnicott, D. W., «La integración del yo en el desarrollo del niño», *Obras escogidas I*, cit., p. 495.

los materiales. Se nutría de cosas, que convertía en alimento y que después transformaba intuitivamente...»²¹⁶.

Si estas organizaciones defensivas surgen en conexión con el establecimiento del estado YO SOY, es preciso averiguar cuál es la angustia correspondiente a dicho estado. En la salud, el cuidado materno que traduce el amor en las acciones físicas indispensables y brinda una adaptación suficientemente buena a las cambiantes necesidades lleva al bebé a través de los primeros estados del YO SOY y las tempranas experiencias del ESTAR SIENDO, permitiéndole que se establezca su sentido de existir. Un cuidado materno inadecuado pone de manifiesto la angustia potencial del estado YO SOY. SER implica una actitud hacia lo que es DISTINTO DE MÍ. Podría afirmarse que al momento del YO SOY le sigue de inmediato la expectativa de una intrusión que genera una reacción; en otros términos, le sigue la expectativa de una destrucción del estado YO SOY. Son esenciales para este estado los procesos innatos del individuo y su continuidad temporal, pero la reacción frente a la intrusión quiebra esa continuidad del estar siendo. La falla ambiental en el momento crítico conlleva la amenaza de desintegración, y surge una nueva pauta defensiva según los lineamientos de la reacción ante la intrusión, que es la base de la personalidad paranoide. (La persecución real, repetida, forma parte esencial de esta incómoda defensa.)²¹⁷.

La línea es el castigo: un recuerdo de lo que supuso el primer desenlace psicosomático, la circunscripción cutánea que escogía sus ingredientes para ser un *yo* expulsado de un entorno edénico-artístico, castigado y relegado a un ambiente cuyo reflejo deslucido dictaminaba al pequeño consagrado a la patrona de los imposibles (con la ambivalencia que ello supone) sus reglas. Si la «línea» simboliza la separación individuo-ambiental, que domicilia abruptamente su psique y su soma, también impone qué es *todo lo otro que no sea yo*. El dibujo delinea y delimita y la excarcelación del color permite habitar en el más allá difuminando el cerco lineal y recreando una tez inmaterial e infinita que además le proporcionaba la esperanza de elegir verdaderamente qué formaría parte de él (de su *ser-arte*). Cuando Yves Klein afirma que «el sentimiento del cielo azul aparece como una expansión sin línea» parafraseando a Bachelard en referencia al combate entre la línea y el color, en sus profundidades la sediciosa psiquis se agitaba trémulamente presionando el soma. El ambiente óptimo manifiesta salud ya que solo en este puede alcanzarse la forma de existir y de «sentirse real»²¹⁸. Esta vez, «estar vivo» supone no sucumbir a la

²¹⁶ Bernadette Allain.

²¹⁷ Winnicott, D.W., *Michael Balint*. Con motivo de la lectura del artículo de Michael Balint «Los parques de atracciones, lo emocionante y las regresiones» [1954] en *Thrills and Regressions*, Londres, Hogarth Press, 1959, Winnicott escribió este documento fechado el 25 de octubre de 1954.

²¹⁸ Winnicott toma esta expresión de Ronald Fairbairn.

forzada cárcel somática que entorpece la motilidad de la psique; a no amoldarse al «rol» impuesto que, respondiendo a la realidad, hizo sentir irreal al artista. Así, se constituye un nuevo estado de «trascender el existir», a través de un medio equilibrado que apruebe la omnipresencia del «alma».

[...] el valor de una pintura es el factor indefinible. Yves interpretó lo «indefinible» de Delacroix como su propia «sensibilidad pura», y los dos como el «Espíritu» de Heindel. Lo indefinible, según Delacroix, es lo que el alma (del artista) ha añadido a las líneas y colores para alcanzar el alma (del observador). De forma similar, van Gogh [...] escribía a su hermano Theo que «las pinturas tienen una vida propia que procede totalmente del alma del pintor». Heindel, la máxima autoridad, también había dicho que una auténtica obra de arte tiene un alma al igual que una criatura viviente. El artista, de este modo, es realmente como un dios. Yves dijo: «El artista introduce un alma en su creación»²¹⁹.

La línea como piel sellada, como fractura ambiental y como síntoma de la introyección de la incierta exterioridad a una *imago* interna que lucha por vivir tras su deglución. La «línea» como recuerdo de aquello que no le permitieron *ser* agrava, de esta manera, el efecto de la sombra de prisión. Así, el mismo Klein, dispuesto como «pila atómica» que (re)activa la configuración individuo-ambiental, prorrumpe como monocromo discorde a la normativa canónica lineal (dibujo abstracto materno-arte figurativo paterno) fundiendo «los barrotes de la prisión» e instaurando su casa de muros inmateriales. «Para un inmaterialista, para alguien que despreciaba la piel insulsa y ordinaria de un hombre, para quien escribió que solo transportados por la imaginación alcanzamos el espacio inmaterial de la vida misma, el registro objetivo es algo despreciable, no es igual que describir la verdad»²²⁰.

7.2. Yudo y rosacrucianismo

¿Qué impulsó a Yves Klein a apuntarse a yudo en 1947? «Fue el puro azar lo que me condujo al yudo. El yudo me ha ayudado a entender que el espacio pictórico está por encima del resultado de los ejercicios espirituales. De hecho, el yudo es el descubrimiento de un espacio espiritual por parte del cuerpo humano»²²¹. Esta actividad permitía a Klein rastrear física y espiritualmente el espacio, calculándolo y calibrándolo como agente activo que se incauta de aquello de lo que la piel por naturaleza le priva. La cáscara

²¹⁹ McEvelley, T., *De la ruptura al cul de sac...*, cit., p. 32.

²²⁰ *Ibíd.*, p. 18.

²²¹ Klein, Y., *1928-1962. Selected Writings*, cit., p. 22.

epidérmica comienza a cribar y a tocar la dimensión externa recordando libertad y omnipotencia. «El yudo le liberó de la simple realidad. Le hizo sentir libre y poderoso. Libertad sin obstáculos del espacio vacío que evocaría siempre»²²². En su viaje a Japón trató de obtener el cuarto cinturón dan (certificándose un logro personal: la agresividad medida en un arte que respeta al oponente) por todos los medios en un tiempo algo más reducido que los años de preparación que ello precisa. Rogaría a su tía Rose que escribiera al Instituto de Yudo Kodokan de Tokio para acabar peleado con la Federación de Francia y humillantemente rechazado.

Existiendo un gran respeto por el adversario y funcionando en todo momento como sistema de lucha-defensivo, el empleo de llaves apresa al objeto mientras que el espacio es simultáneamente rastreado. Así, y en consonancia con el inicio ascensivo, se establece una alianza entre el cuerpo y la exploración espiritual ejercitada tanto en el ambiente como en el interior.

En ambos [el yudo y el zen] se produce una comunicación que va más allá de las palabras, una iluminación derivada de seguir el camino del silencio, y un pensamiento que trasciende el simple camino de la lógica, ya que esta niega la existencia de paradojas irresolubles y caídas inevitables. Ambos comparten una sensibilidad revitalizadora hacia el presente, bien que sobre la base del desapego, la indiferencia y la conciencia expandida del poder de la nada. Tal y como afirma [...] Robert J. Godet [...] el yudo busca penetrar el significado, «transformar nuestra visión del mundo» y «hacer que el pensar siga al sentir, hasta que el sentimiento pueda mover el cuerpo». Como en el zen, el yudo intenta recuperar la entera concordancia del ser al reafirmar las capacidades que complementan y expanden el intelecto. Busca asimismo realzar la percepción de una concepción ampliada y homogénea del espacio y el tiempo, «libre ya de la visión convencional de un mundo tridimensional, con un arriba y un abajo, izquierda y derecha, un antes y un después»²²³.

El yudo, cuya esencia radica tanto en los sentimientos internos como en las actitudes del exterior, permitiría a Klein ejercitar su control en el desplazamiento y el equilibrio y agudizar su percepción y receptividad, generando una armonía entre el yo y el no-yo:

²²² McEvelley, T., *De la ruptura al cul de sac...*, cit., p. 14.

²²³ Stich, S., *Yves Klein*, pp. 39-40.

«El yudo le dio fuerza y vida», Raymond. «Yves tenía ese “otro” conocimiento, ese conocimiento infraverbal pre o posintelectual. Su cuerpo y su faz, mientras continuó como yudoca, irradiaban fuerza y autoconfianza»²²⁴.

Su verdadero oficio era el de yudoca. En el tapiz de yudo estaba sereno, fuerte y en paz consigo mismo. Había aprendido en Japón el yudo de verdad, que no existía en las escuelas francesas, el yudo como disciplina intensa y ascesis, que confiere al cuerpo un conocimiento que nunca ha pasado por la mente intelectual²²⁵.

Sobre el tapiz de yudo, como en un tipo de teatro, Yves representaba el papel del guerrero espiritual, que pasó a ser central en la imagen de sí mismo. Este «niño sagrado», recordemos, era un *bagarreur*, profundamente atraído hacia el poder y la dominación. La atracción hacia el yudo no era simplemente porque le confiriera poder, sino que hacía del poder algo hermoso e inofensivo; hacía de él un juego, una danza, un arte. [...] El yudo y el rosacrucianismo fueron durante diez años el centro de su vida. Su sentido de la virilidad, su sentido de «estar en casa en el mundo», se basó en la generación, a través del yudo, de la habilidad de dominar a otros y, a través del rosacrucianismo, del autodomínio para no hacerlo²²⁶.

A principios de 1948²²⁷ Yves descubriría una óptima mística identificativa: la cosmogonía de los rosacruces²²⁸ le proporcionaría la oportunidad de rebobinar hasta el iniciático orbe inmaterial y beneficiarse de sus leyes mágicas:

Klein había recibido la influencia profunda de una tradición oculta de espiritualidad que mantenía la obsesión neoplatónica con el Uno. En el caso de Klein, el tema Uno-Muchos aparecía con una formulación Rosacruz. En esta tradición (como en el neoplatonismo) la unidad esencial y la pluralidad aparente están medidas por la teología de la emanación: el universo emana de la unidad primordial en siete estadios. El último y «más bajo» de estos es el plano corporal, sobre el que actualmente transcurre la vida humana. Aquí los límites de los Muchos se vuelven rígidos por la forma material y sus condiciones tales como la gravedad y la unilocalidad. Era esta degradada, en opinión de Klein, estaba a punto de ceder el paso a una era de la inmaterialidad y la levitación en la que los humanos tendrían poderes especiales²²⁹.

²²⁴ McEvelley, T., «Yves Klein conquistador del vacío», en *Yves Klein, 1928-1962. A retrospective*, cit., p. 26.

²²⁵ Bernadette Allain.

²²⁶ McEvelley, T., «Yves Klein conquistador del vacío», en *Yves Klein, 1928-1962. A retrospective*, cit., p. 16.

²²⁷ «...Acuden al apartamento de Cadeaux dos veces por semana. Él les dio clases de confección de horóscopos y meditación, sermones de las doctrinas de los rosacruces, del surgimiento del mundo de las formas desde la unidad sin forma y del necesario dominio del ego para llegar a tal unidad», *Ibíd.*, p. 15.

²²⁸ Klein se dio de baja de la orden en el año 53, si bien acudiría a los textos de Heindel con asiduidad como «muleta o soporte» para sus discursos y la formulación de su ser-arte.

²²⁹ McEvelley, T., *De la ruptura al cul de sac...*, cit., p. 52.

Así, el rosacrucianismo aportaba, ante todo, el final de la materia sólida, la misión de rescate del espíritu de las formas y limitaciones para su liberación en un espacio puro acompasado de un conocimiento profundo del renacido yo: «En este estado originario y esencial, no hay barreras que establezcan diferencias o categorías, ni limitaciones dimensionales. La unidad prevalece, y una conciencia universal llama a la reunificación de la ciencia, el arte y la religión. La nueva era abarca un nuevo despertar de la vida: vida que es concebida como un vacío, carente de rasgos y de límites, aunque lleno de fuerzas creadoras de energía. Mientras algunos aspectos de la filosofía pueden ser comparados con la espiritualidad oriental, el movimiento Rosacruz se centra en los iniciados, los mesías que se transfiguran a sí mismos y que cultivan la transfiguración de otros»²³⁰.

Así, la conversión en alimento del rosacrucianismo equivalía a la imaginativa materia prima que fluye por los arroyos edénicos y rezuma por sus tierras, el ambiente surtidor que permitiría (re)crear y volar. Esta vez, el retorno «ascensivo» al manantial original omitirá el pedernal apagado tras una canibalización que será comprendida e integrada y que no supondrá la automática «expulsión del Edén». Mientras que con el yudo ejercitaba el dominio físico-espiritual, el rosacrucianismo proporcionaba el abrigo infinito sobre el que planear, el «espacio abierto en sí». No existe objeto a desear en la informe realidad psíquica e hialina.

En estos escritos rosacrucianos se proveen las estructuras básicas de pensamiento a las que son adecuados los otros códigos, para crear la ambigüedad multidireccional, [...] ingeniosa forma de Yves de mediar entre sus deseos y el mundo de la realidad²³¹.

Heindel no solo funcionó como transbordador desde la interioridad a la realidad externa, sino que de un modo comprensivo se tomaba muy en serio la problemática materialista y el lastre del mundo de las formas que adolece de anquilosis «ascensiva»:

Dice Heindel que nosotros estamos alcanzando el fin de la era de la materia, en la cual el espíritu permanece cautivo en cuerpos sólidos, y el principio de la era del espacio abierto, en la del espíritu libre de la forma, unido a la infinitud del espacio. La ley de la gravedad está a punto de ser abolida. Pronto los cuerpos sólidos levitarán y las personalidades podrán salir de la materia por propia voluntad y viajar, en una forma inmaterial o «etérea», a través de reinos invisibles, atravesando grandes distancias en un abrir y cerrar de ojos. Este cuerpo aéreo estará equipado con una sensibilidad inmaterial capaz de leer la «memoria de la naturaleza», que se encuentra

²³⁰ Stich, S., *Yves Klein*, p. 18.

²³¹ *Ibídem*, p. 27.

inscrita en el espacio vacío y, manipulando sus circuitos, ejercitar un poder divino sobre el mundo de la forma²³².

La forma, para Heindel, representa una manifestación negativa del espíritu inerte contrario a su polo positivo: vida (tanto «Forma» como «Vida» se originan en el espíritu, el espacio y el caos). La materia equivale a una cristalización del espíritu (lo que para nosotros significa la psicosomatización) y el espacio (jamás vacío) es muestra de un espíritu atenuado (lo que para nosotros expresa la confiabilidad en la *imago*)²³³. Ciertamente Heindel golpeó con fuerza a Yves Klein, convirtiéndose en el «ser custodio» que le ofrecería desertar de una realidad física en la que no se sentía «como en casa» al mostrarle la posibilidad de otro tipo de sostén identificativo y psíquico que le descubriría su auténtico *ser*. «El rosacrucianismo le dio su cimiento», diría Marie Raymond, «su base».

No obstante, su empeño por ser admirado/aceptado le acarrearía varios disgustos. La cosmogonía que tanto le apoyó fue también un blanco de burlas. En ese aspecto Bachelard, proporcionándole más visos de credibilidad y seriedad, funcionaría como máscara del ser identificativo y custodio Heindel, para así recibir ovaciones por una actuación que confirmaría su existencia.

Yves hablaba abiertamente a pocas personas sobre su «sistema» y la base «profética» de su arte —de hecho, solo a aquellas de las que estaba seguro de su afinidad—. A finales de los cincuenta, por ejemplo, dejó de hablar con Arman sobre el rosacrucianismo, porque Arman ya no se lo tomaba en serio (¡ni las peregrinaciones a Cascia!). A Robert Godet se lo contó y, más brevemente, a Tinguely. («Él es un mensajero [escribió Tinguely] de la futura era»)²³⁴.

7.3. La casa

En la historia de la humanidad vemos que, desde siempre, el mundo evoluciona cuando debería crear. Por «evolucionar», entiendo y describo el hecho de que construimos siempre sobre lo antiguo, que progresamos y que mejoramos gracias a los errores pasados teniendo en cuenta la «experiencia». Si construimos una casa nueva sobre una «Ruina», la casa podrá ser de una solidez a toda prueba, se desmoronará, ya que la base no es más que una ruina. Todas las bases son ruinas [...] Construir y crear, esta es la acción entusiasta, pero no sobre bases falsas e

²³² McEvelley, T., «Yves Klein conquistador del vacío», en *Yves Klein, 1928-1962. A retrospective*, cit., p. 15.

²³³ Heindel, M., *El concepto rosacruz del cosmos*, capítulo 9. Citado en Ottmann, K., *Yves Klein: obras y escritos* (trad. Marta Pérez), Barcelona, Polígrafa, 2010, p. 105.

²³⁴ *Ibídem*, p. 41.

incompletas. Siempre hay que destruir antes de reconstruir; destruir no quiere decir «arrasarlo todo». Se puede construir una casa nueva al lado de una casa vieja, y así, se destruye a la vieja con la indiferencia²³⁵.

«Construir y crear» sobre una base lo «suficientemente buena», de solidez y seguridad palmarias, con garantías de éxtasis recreativo mientras se surcan sus cielos, arrojando *des-aires* a la apóstata base falsa sobre la cual el artista se alza. La casa que empareda al espíritu al fin claudica ante el tali3n: la indiferencia por la indiferencia.

Así, para Klein la casa y sus ruinas ejemplifican la diferencia entre «evolución» y «creación». La primera especifica la progresión lineal de la edificaci3n que arranca desde una base que, lamentablemente, resulta ser falsa o ruिनosa (lo viejo, lo débil, proyectos sistemas de creencias, errores del pasado²³⁶). «Otra desafortunada característica del sistema evolutivo: esa tendencia a necesitar de algo sólido, resistente». Mediante una impregnaci3n absoluta, conoceremos un mundo sin dimensiones, sin nombre, explorando e «implicándose en lo nuevo, e inventar nuevas dimensiones»²³⁷. Conoceremos el infinito.

La «casa» ideal de elevaci3n mágica y extraordinaria armoniza con el cosmos, siguiendo la concepci3n de Bachelard: «A veces la casa crece, se extiende. Para habitarla se necesita una mayor elasticidad en el ensueño, un ensueño menos dibujado. Mi casa... es diáfana, pero no de vidrio. Es más bien de la misma naturaleza que el vapor. Sus paredes se condensan y se relajan según mi deseo. A veces, las estrecho en torno mío, como una armadura aislante... Pero otras, dejo que los muros de mi casa se expandan en su espacio propio»²³⁸. Una casa que respira. La cordialidad agracia el valimiento o protecci3n recíproca y, así, realizando el esfuerzo aperceptivo, volvemos a la casa cósmica de Cagnes que Fred Klein retrató, cimbreando las membranas limítrofes que clasifican el «afuera» y el «adentro».

Porque el ego todavía no ha desarrollado, la relaci3n y el Eros-carácter de la primera relaci3n no se manifiesta personalmente sino de un modo cósmico y transpersonal. Eso explica por qué el Paraíso y la Casa Original, Círculo, Océano o el Estanque son entre ellos símbolos de un pasado remoto. La contenci3n en este mundo cósmico es

²³⁵ Citado en Marie-Raymond, Yves Klein, *herencias*, cit., p. 14. Klein Y., «Des bases (fausses), principes, etc. et condamnation de l'évolution» en *Le dépassement de la problématique de l'art et autre écrits*, cit., pp. 19-20.

²³⁶ Stich, S., Yves Klein, p. 31.

²³⁷ Ídem.

²³⁸ Fragmento de Bachelard mencionado por Yves Klein, en Bachelard, G., *La poética del espacio*, México, Fondo de Cultura Económica, 1965, p. 63.

una expresión de la forma embrionaria de la existencia del prego, en el cual la madre «contenedora» se manifiesta en los símbolos de una realidad abarcadora, a saber, la realidad unitaria²³⁹.

En este caso, el abrigo de esa «casa a restituir» no necesitaba una sólida circunscripción mural (o somática), siendo su solidez ambiental una cualidad abierta concedida por el *self* de la madre, el sostén sacro, apoyo arquitectónico e invisible que permite (re)crear.

En sus investigaciones sobre los trastornos alimentarios, Winnicott contempla la pérdida de la primera «casa» (o más bien una inestabilidad reiterada en el ambiente familiar) como un factor generativo: la aparición de problemas nutritivos guarda estrecha relación con el canibalismo²⁴⁰. Defensivamente, tras devorar la «casa» sólida ubicada en los alrededores externos del *yo* altamente dependiente, se realizaría una eliminación de muros materiales/carne que seduzcan al instinto predatorio que la destruyan y la idealización de una «casa a restituir» que no precise una sólida circunscripción mural (o somática), siendo su solidez ambiental una cualidad abierta concedida por el *self* de la madre, el sostén sacro, apoyo arquitectónico e invisible. Esta es la promesa del resurgir y la futura integración del canibalismo.

7.4. La *imago*

Detesto a los artistas que se vacían en sus cuadros, como es a menudo el caso hoy. ¡La morbidez! En lugar de pensar en la belleza, en el bien, en la verdad, vomitan, eyaculan, escupen toda su complejidad horrible, podrida e infecciosa en su pintura, como para aliviarse y cargar «a los otros», «los lectores» de sus obras, de toda su carga de remordimientos de fracasados²⁴¹.

«Vaciar» adquiere un significado proyectivo (recordemos, funciones corporales excretorias): una excreción simbólica del excedente residual (saliva, semen) o una expulsión violenta del contenido inane (vómito). Abogar por el estreñimiento artístico

²³⁹ Neumann, E., *The child...*, cit., p. 15.

²⁴⁰ Considerando el hecho de que la alteración del apetito es algo sumamente común en la infancia, se trataba de llamar la atención sobre la importancia de la alimentación en casos que son traídos por cualquier otra razón. Este era el caso de Heather, una niña de siete años que se rascaba compulsivamente los genitales hasta irritarlos e inflamarlos como forma de reconocer y expulsar el mal de las personas engullidas. Winnicott habla en este trabajo de la sintomatología de la «gula» como unión de lo físico con lo psíquico: «el amor con el odio, lo que resulta aceptable para el ego con lo que es inaceptable». Winnicott, D. W., «Apetito y trastorno emocional». Discurso leído ante la Sección Médica de la Sociedad Psicológica Británica, 1936, en *Obras escogidas I*, cit., pp. 73-74.

²⁴¹ Klein, Y., «L'aventure monochrome» en *Le dépassement de la problématique de l'art*, cit., pp. 240-241.

implica la organización de un motín contra el curso «natural» o realidad. Así, se incorpora sin ser vaciado (el vacío está lleno) para que el enteógeno canibalizado cincele la *imago* interna (por fin, viva), controlada por el artista-mito y sostenida en su centro que conforma el ambiente y la fuente de suministro que, si bien es cercada por la piel, pronto expandirá su tejido inmaterial hacia el más allá. De esta manera, la proyección líquida excrementicia que supone beber el cóctel azul ofrecido en la exposición *Le Vide*²⁴² permitiría experimentar la transmutación del orden habitual al expeler, ya no lo residual o lo que el cuerpo físico considera inútil, sino la pureza absoluta oxigenada.

Karl Abraham, apartándose de las valoraciones de Freud, sitúa la introyección caníbal en una etapa en la que la presencia masculina no está todavía definida y analiza la conexión de fantasías caníbales iniciadas oralmente para ser excretadas a continuación en la primera etapa anal. Así, el objeto interno habita dentro de Klein (y así lo desea inconscientemente), se sostiene en su centro y es reutilizable. Y ese objeto perdido, añade Abraham, convertido en heces es el pecho femenino, aquello que luego será la madre tras la separación-individuación. La obsesiva reproducción introyectiva controlaba igualmente el latido de la *imago* idealizada, aquella que debía ser protegida del mismo *self*. El estreñimiento estético que festeja el control del objeto presiona desde dentro de Klein, le susurra, como Píndaro «conviértete en lo que eres». Esta vez, el gesto de dar, materializado en esa estatua *yoica*, el final y resultado de su *ser*, conservaría eternamente el gesto de recibir y «bendecir», siendo, de algún modo, libre.

«Normalmente, este mundo interior [se refiere al vientre, no al útero] es un mundo vivo, lleno de movimientos y sentimientos o sensaciones. [...] En la enfermedad cabe controlarlo en demasía o alguno de sus elementos es susceptible de hacerse con el control del individuo»²⁴³. Psicológicamente, el «mito» de Yves Klein respondía a órdenes inconscientes. El ondeante introyecto que implica la deglución de Raymond despertaría la inclinación por el poder de la magia o el ilusionismo procreador de un control

²⁴² En abril de 1958 la Galería Iris Clert expone «El vacío», donde Klein además serviría un brebaje azul preparado en su frecuentada La Coupole y a partir de ginebra, Cointreau y azul de metileno, provocando, para alegría de Klein, un potente efecto de impregnación intensiva: «Se reparten copas de líquido azul como bebida de comunión (“la sangre del cuerpo de la sensibilidad es azul”). [...] Durante una semana, todos aquellos que bebieron el cóctel azul, orinaron azul: la sangre de la pura sensibilidad manando de sus cuerpos», en McEvelley, T., «Yves Klein conquistador del vacío», en *Yves Klein, 1928-1962. A retrospective*, cit., pp. 33-34.

²⁴³ Winnicott, D.W., «Apetito y trastorno emocional». Discurso leído ante la Sección Médica de la Sociedad Psicológica Británica, 1936, *Obras escogidas I*, cit., p. 71.

omnínmodo que equilibra su felicidad. La deglución de Raymond es también la recepción de lo «malo» y «bueno», con un conflicto interno de visos similares a los de Tintín o Mandrake el mago combatiendo a sus perseguidores y encarnando los heroicos principios y doctrinas de la bondad, el inherente «hacer el bien» que tanto necesitó Klein.

8. El mito depresivo-ascensivo

La era de las formas finaliza y la evolución humana inicia su ascendente Retorno al Espacio²⁴⁴.

Rondando las galerías en busca de un marchante, Yves apareció un día en la de Iris Clert con un monocromo azul debajo del brazo. [...] Después de tenerlo colgado (por insistencia de Yves) durante varios días, se dio cuenta de que tenía «cierto poder», cierta «fuerza positiva», como su creador. Era la fuerza del «espacio espiritual» de la «atracción ascendente» hacia la libertad azul sin fronteras del cielo. Era la fuerza que arrastraría a Yves de vuelta, cada vez con más fuerza, hacia su hogar infinito²⁴⁵.

A lo largo del capítulo se ha utilizado la fórmula «depresivo-ascensivo». Ubicado el sensor en el estrato mitogenético y tras la confluencia de la psiquis y el soma, se ha contemplado el alcance boscoso de un inaugurado bloque «interior», tensionado por el quebranto del refugio albo de una *imago* inconsciente de naturaleza femenina. La discordia se ha manifestado y el creciente deseo onnipotente de «reconocimiento» de una nueva identidad ha destapado la urgencia de una receptividad que garantiza la bendición ambiental. La línea y el dibujo serán mudas burdas y abandonadas, desperdigadas por el dividendo físico del *no-ser*. El estrato frondoso depresivo permite una propulsión mítica y renovadora del génesis. De nuevo nos valemos de las nociones de Winnicott puesto que «la depresión encierra en sí el germen de la recuperación».

En el curso de sus investigaciones Winnicott emplea la palabra «ascensivo» como antítesis de «depresivo», excluyendo el término «animado». «Depresivo» implica «hundimiento», «pesadez», «carga», «derrumbe» y «gravedad». Así, el juego que utiliza Winnicott es el siguiente:

Grave.....Gravedad.....Gravitación

²⁴⁴ McEvilley, T., «Yves Klein conquistador del vacío», en *Yves Klein, 1928-1962. A retrospective*, cit., p. 19.

²⁴⁵ Entrevista realizada a Iris Clert el 10 de marzo de 1981 en París por Caumont, V., McEvilley, T., Menil, D. y Pesle, B.

Leve.....Levedad.....Levitación

«Gravedad» es una fuerza física de atracción hacia un centro o cuerpo externo, pero el término también implica seriedad, pesadez e incluso enfermedad (para Heindel, el estadio último banal). Levedad entraña ligereza, falta de importancia o de permanencia y ausencia de peso, de carga (de una madre muerta canibalizada): «Todo el mundo sabe que en Francia el aire es más ligero, el espacio más libre, lleno de sensibilidad resplandeciente y de espíritu en un estado natural...»²⁴⁶. Así, su levitante obelisco azul iluminado en la Concordia parisina ensombrece su base con objeto de «devolver su luminosidad mística»²⁴⁷ y de aligerar: la luz de Concordia «flota» en medio de la oscuridad de la noche domeñando la pesadez basal de Discordia.

El despliegue del opuesto surgido como sucedáneo ambiental que evita el dolor psíquico desvelaría la defensa maníaca²⁴⁸, recordando que aquel «centro» u hogar infinito de Yves Klein, tal y como lo entendían los rosacruces, actuaría como el gran manto del universo, es decir, como un sostén que le permitiría *ser*.

Las declaraciones de Yuri Gagarin²⁴⁹ sobre su viaje al espacio mencionan un bienestar al experimentar la ingravidez o gravedad cero: «Primero sintió el peso de la aceleración presionando sobre su cuerpo, en seguida, una extraña sensación de ligereza parecía deslizarse en sus piernas y brazos. Conforme la gravedad comenzó a desaparecer se sintió maravillosamente. Su capacidad de trabajo no solo no se vio afectada, sino que todo era más fácil de hacer. Sus manos y pies parecían completamente separados, como si no pesaran nada [...] Perdidos, objetos no fijados, como su mapa de ruta, su lápiz y su

²⁴⁶ Klein, Y., citado en Stich, S., *Yves Klein*, p. 146.

²⁴⁷ El obelisco se iluminaba en azul IKB a excepción de su base. Klein, Y., citado en Ortiz-Echagüe, J., *Yuri Gagarin y el conde de Orgaz: mística y estética de la era espacial: (Jorge Oteiza, Yves Klein, José Val del Omar)*, Alzuza [Navarra], Fundación Museo Jorge Oteiza, 2014, p. 106.

²⁴⁸ El deseo por levitar y «superar la gravedad» se constata igualmente en sus reflexiones sobre el judo, tal y como escribiría: «Primer planteamiento de la posibilidad efectiva de liberarse de las fuerzas de la pesantez, tanto afectiva como física. Sueños de levitación a causa del Judo. Durante todo este tiempo, de 1948 a 1952, viaje constantemente por toda Europa». En Klein, Y., *Origines de la carrière picturale, écrits*, p. 428. Citado en Ortiz-Echagüe, J., *Yuri Gagarin y el conde de Orgaz...*, cit., p. 116.

²⁴⁹ Más adelante se verá la importancia que las declaraciones del astronauta tuvieron sobre Klein.

cuaderno de notas se balanceaban en el aire. Pero solo había que pensar en ello y, sin esfuerzo, la mano se deslizaba para cogerlos. Era como un sueño»²⁵⁰.

No obstante, levedad también implica jocosidad ante lo «grave»: «En los juegos infantiles he comprobado siempre que los globos, los aeroplanos y las alfombras mágicas llevan consigo un significado de defensa maníaca, a veces de un modo específico y otras veces de manera incidental»²⁵¹.



Figura 14. Inicio de la «Época azul»: suelta de 1001 globos azules, St-Germain-des-Prés (París), 1957

Figura 15. Homenaje a Yves Klein: suelta de 1001 globos azules, centro Pompidou (París), 2007

El reconocimiento del estrato depresivo a partir de la advertencia de la discordia equivaldría a un iniciático ejercicio introspectivo que permitiría el ascenso del mito al reconocerse un combate, una pugna entre líneas y colores que muestra el deseo de una estética de concordia o un (re)inicio que puede ser interpretado en términos cosmogónicos. El mecanismo ascensional permanece activo gracias a un distintivo receptáculo flexible y ligero, mientras que la gravitación implica la interacción con un cuerpo externo, un proceso de centralización psíquico-somática como una fuerza gravitatoria que nos enclava definitivamente.

Todos nos convertiremos en hombres aéreos, sabremos la fuerza de la atracción ascendente, hacia el vacío y la totalidad en el mismísimo momento; cuando las fuerzas de la atracción terrestre hayan sido dominadas de esta forma, nosotros levitaremos literalmente en una libertad física y espiritual total²⁵².

²⁵⁰ Ahmad Abbas, K., *Till we reach the stars. The story of Yuri Gagarin*, Londres, Asia Publishing House, 1961 y Gagarin, Y. y Lebedev, V., *Psychology and space* [1973], Honolulu (Hawaii), University Press of the Pacific, 2003, p. 201.

²⁵¹ Winnicott, D. W., «La defensa maníaca», cit., p. 182.

²⁵² Citado por Thomas McEvelley. Discurso pronunciado en ocasión de la exposición de Jean Tinguely en Düsseldorf, enero 1959.

Así, el mito ascensivo se aúpa desde el estrato depresivo demostrando la iniciática proeza del nuevo *ser* artístico manumiso. Da comienzo un modo nuevo de *ser*, una Revolución Azul. Ritualmente, 1001 globos azules se elevan enfrente de la galería de Iris Clert al cielo de París, esa ciudad que nunca le aceptó en vida, solo cuando retorna al espacio del que procede para no volver jamás.

«El color azul inmaterial presentado en abril de 1958 en la galería de Iris me había dejado... inhumano. Me había excluido de la sociedad del mundo de la realidad tangible. Estaba fuera de la sociedad, viviendo en el espacio, e incapaz de regresar a la tierra».

Yves Klein

Capítulo II. El viaje realístico-imaginario

«Soy partidario de una cierta despersonalización en el arte».
Yves Klein

En el primer capítulo, siguiendo los planteamientos de Donald W. Winnicott, describimos la continuidad introductora del bebé-ambiente, cuya solución acaba por escindir ambas partes para conformar la unidad *yoica*. Examinaremos el paralelismo existente entre la colocación «anímica» en la pintura monocroma y la inmaterial adherencia siamesa característica de la unidad bebé-madre/ambiente, el campo virtual de su psiquis previo cerramiento cutáneo-reticular. El color como «materia en estado primordial» en radiación con el espacio anuncia una forma de existir iniciática que despierta ante la confluencia en un tronco vital femenino como primer atisbo de una realidad descubierta (mundo externo) de morfología consonántica al primer ensueño (mundo interno). El decurso de esta conformación se mantiene por siempre preparado, dispuesto a (re)crear la suerte de un espacio extraordinario en su (a)percepción. El color (re)nace en y con el sujeto, como un ser o «borbotón de vida natural y extraordinariamente autónomo» que habita en el espacio.

Atenderemos a las interpretaciones de Jean-Michel Ribettes, el cual distinguía tres factores relevantes en el arte de Yves Klein²⁵³:

- 1) Una buena parte de la obra, la que representa desnudos, es manifiestamente figurativa.
- 2) El conjunto de la obra es una exploración directa de lo real y de la naturaleza.
- 3) El artista expresa, de manera paradójica pero constante, que es un pintor figurativo.

Igualmente, Ribettes evidencia la fórmula cristológica del «Verbo hecho Carne» (Encarnación), interpretando el primero como lo inmaterial en consenso con la carne e incorporando al monocromo en el tercer vértice de la surgidora tríada. Para Ribettes el monocromo es un intermediario entre lo inmaterial y la carne:

«Y no actúa de un modo aislado, sino en dialéctica con la carne, en la encarnación», repetirá Klein. Entre lo inmaterial y la carne aparece un tercer elemento mediador: lo monocromo, que «no anula en ningún modo lo figurativo: simplemente lo

²⁵³ Ribettes, J. M., *Yves Klein contre C.G. Jung*, Bruselas, La Lettre volée, 2003, p. 74.

desmaterializa»; lo monocromo «procede del cuerpo pero conduce a lo inmaterial» y «por lo tanto tiene una naturaleza dual: carnal e inmaterial» a la vez²⁵⁴.

Descubriremos de estas observaciones que esta trinidad «carne-inmaterial (verbo)-monocromo» responde a una estructura de desarrollo humana, a un azul transicional (zona intermedia experimental) presente desde la concepción misma del color hasta el descubrimiento del pigmento IKB y desarrollado en las antropometrías.

1. El color

Yves Klein nos invita a reconocer la belleza del color puro. Esto va en contra de nuestra educación. ¿Qué cosas tienen un colorido brillante? Los juguetes de los niños, el País de Oz. Así que el color nos amenaza con la regresión, con el infantilismo²⁵⁵.

En 1946 pintaba y dibujaba bajo la influencia de mi padre, un pintor figurativo de caballos en entornos naturales o de paisajes de playa, o bien bajo la influencia de mi madre, pintora abstracta de composiciones a base de formas y colores. Al mismo tiempo, el color, ese sensual espacio de pureza, me guiñaba el ojo de un modo aleatorio, aunque con terca insistencia. Esta intuición de la completa libertad del espacio sensual y puro ejercía sobre mí un poder de atracción tan fuerte, que pinté superficies monocromas para ver, para ver con mis propios ojos, lo que era visible en el absoluto. En aquellos instantes no pensé que mis tentativas tuvieran un potencial pictórico, hasta el día, más o menos un año después, en el que me dije a mí mismo: «¿Por qué no?». El «por qué no» es lo que comunica al artista inexperto que el arquetipo de un nuevo estado de las cosas ya está a punto, que ha madurado, que lo puede desplegar ante el mundo²⁵⁶.

Embarcado en toda la aventura imaginativa que puede prometer tumbarse en la arena, el artista rememora un «fantástico viaje “realista-imaginario”»²⁵⁷ que nos traslada a un reminiscente elíseo celeste dimanado del fruto de una creación personal. La legitimidad de este viaje es corroborada en el acto de firmar y proporcionar una cálida confinidad entre lo que antes era la lejana y fría ozonósfera con el duro reinado mineral. El advenedizo Klein, como la arena que no pertenece al lugar donde está sino que es de otro, es capaz de cambiar la contextura natural con su impertérrita «firma» en la recreación de

²⁵⁴ Ortiz-Echagüe, J., *Yuri Gagarin y el conde de Orgaz...*, cit., p. 131.

²⁵⁵ Ball, P., *La invención del color*, Madrid, Turner, 2003, p. 30.

²⁵⁶ Klein, Y., *Le dépassement de la problématique de l'art*, Colonia, Galería Gmurzyuska, 1994, pp. 45-46.

²⁵⁷ «Cuando, aún adolescente, en 1946, quise escribir mi nombre del otro lado del cielo durante un fantástico viaje “realístico-imaginario”». Klein, Y., *Manifiesto del Hotel Chelsea* [1962], Escrito en colaboración con Neil Levine y John Archambault. Publicado en catálogo de Nueva York, 1962, y París, 1965. Traducción: Javier Arnaldo.

un espacio insólito, impoluto y, sobre todo, accesible. Así, un cuerpo silíceo de acarreo se fertiliza para una primera dilatación energético-imaginaria ascendente deseosa de quedar registrada en el cielo del que procede, como el insigne sello de su primera obra de arte: el «más allá» de la espiración azul del ozono o filtro de luz. Con este gesto orientaría su interés sempiterno hacia el logro de una especie de conglomerado infinito perceptible. No obstante, este temprano e iniciático testimonio no sería suficiente para acabar con la brecha que separa el cielo de la tierra.

Una discordia como gélido efecto punzante o infección perturbadora se registra en el diario escrito durante un viaje emprendido entre noviembre de 1949 y diciembre de 1950 a Inglaterra e Irlanda. En los primeros diez meses en los que residió en Londres, Klein se puso al servicio de Robert Savage, amigo y antiguo colaborador de Fred Klein, poseedor de una fábrica de marcos en la que Yves empezaría a formarse en la preparación de colores y en esa «materia viva y tangible». «Fue realmente allí donde se hizo luz a mis ojos»²⁵⁸. En abril de 1950 Yves Klein y Claude Pascal se trasladarían a una granja de caballos hasta finales de agosto. El diario de 1950 mostraría la primera aparición documental de la discordia, los días 11 y 12 de julio y, según el catálogo realizado por Paul Wember, seis pequeños monocromos realizados en papel y cartón corresponderían a estos años 1949 y 1950²⁵⁹. Se trata de los primeros monocromos ejecutados por el artista, no volviéndolos a realizar hasta el año 1954.

En noviembre de 1954 Klein presenta un folleto-catálogo en la imprenta de Franco de Sarabia en Madrid que ilustra una presunta exposición²⁶⁰ y una falsaria reputación artística cosechada. Lo más atractivo de esta publicación es esa «presentación de la idea» que señalaba Stich, como una creencia absoluta en la pintura monocroma al margen de una exhibición anterior o posterior: «No solo es que la idea precede a la cosa, sino que la idea de la cosa —la creencia en la existencia de un conjunto de pinturas monocromas— transforma su propia realidad. La línea entre hecho y ficción, objeto e idea, se diluye a tal punto que creaciones conceptualizadas o facsímiles se convierten en objetos de arte

²⁵⁸ Klein, Y., «La aventura monocroma: La epopeya monocroma», en *Le dépassement de la problématique de l'art*, cit.

²⁵⁹ Arnaldo, J., *Yves Klein*, cit., p. 10.

²⁶⁰ Klein realizó dos folletos muy similares: *Yves: Peintures* y *Haguenault: Peintures*. Ambos comenzaban por un prefacio de Claude Pascal (firmando como Pascal Claude) compuesto por líneas horizontales que iba seguido por diez láminas con rectángulos independientes que varían en color y tamaño. Debajo de cada uno había una descripción con el nombre del artista, fecha, ciudad y medidas.

verificables. Ello puede ser contemplado como la obra manipuladora de un individuo decidido y obseso tratando de mitificar su vida y su trayectoria. Pero también puede verse en consonancia con la actitud fundamental de quien objetiva el mundo de lo sensorial, conceptual e imaginario hasta hacerlo inseparable de la realidad física, concreta y sustantiva»²⁶¹.

La primera exposición pública de Yves Klein, costeada y publicitada por él mismo, se presenta el 15 de octubre de 1955 en el Club de los Solitarios, en una de las salas de las Ediciones Lacoste de la avenida de Villiers en París. *Yves: Peintures*: cuadros monocromos rectangulares colgados y separados entre ellos. Los colores uniformes serán el naranja, el verde, el rojo, el amarillo, el azul y el rosa. Las intenciones de la exposición quedan manifestadas en un texto entregado a los visitantes:

Después de haber pasado varias etapas, mi investigación se ha dirigido a pintar monocromos unificados. Mis lienzos, por lo tanto, son cubiertos por una o varias capas de un simple color después de una preparación segura del soporte y utilizando algunos procedimientos técnicos. No hay dibujo visible, no hay variación en el matiz; no hay nada más que la UNIDAD de un solo color. Lo dominante invade la pintura entera, por así decirlo. En ese sentido, solicito individualizar el color, porque he llegado a creer que existe un mundo vivo de cada color y yo expreso esos mundos. Mis pinturas, además, representan una idea de unidad absoluta en perfecta serenidad; una idea abstracta representada abstractamente, lo cual me ha colocado del lado de los pintores abstractos. Pero me apresuro a señalar que los abstractos no lo entienden de esa manera y me reprochan, entre otras cosas, que rehúse provocar relaciones entre los colores. Creo que el color «amarillo», por ejemplo, es más que suficiente en sí mismo para representar una atmósfera y un clima «más allá de lo pensable»; lo que es más, los matices del amarillo son infinitos, dando la posibilidad de interpretarlo de muchas y diferentes maneras.

Para mí, cada matiz de un color es de alguna manera un individuo, un ser que no solo es de la misma raza que el color base, sino que posee un carácter y un alma personal y distinta... Los matices pueden ser dulces, malvados, violentos, majestuosos, vulgares, tranquilos, etc. En resumen, cada matiz de cada color es definitivamente una «presencia», un ser vivo, una fuerza activa que nace y muere después de haber vivido una especie de drama de la vida de los colores²⁶².

Junto con la arquitecta Bernadette Allain, Klein comenzaría a hacer sus averiguaciones sobre la dimensión sensorial en el pigmento puro. El objetivo: preservar la realidad

²⁶¹ Stich, S., *Yves Klein*, cit., p. 45.

²⁶² Klein, Y., Archivos Yves Klein [en línea]. Recuperado de: <www.yveskleinarchives.org/documents/bio_us.html>. [Consultado el 10 de septiembre de 2015].

resonante, mantener la eficacia vibrátil de ese borbotón natural vivo y tangible. Así, el color es un ser que ofrece una unidad absoluta en perfecta serenidad y posee una atmósfera o clima cuyas circunstancias se expresan al ser particularizado como mundo vivo. Klein juzga que su planteamiento es fácil de asimilar: la expresión de un mundo vivo cuyas miríadas de matices ilustran cada «ser-monocromo». Naturalmente, el talante genuino de cada color solo accede a descubrirse con la capacidad perceptiva del que lo mira. La distancia entre cada pintura intensificaría el fervor por ser sondeados y asimilados separadamente mediante una suerte de expurgación sensitiva²⁶³. El resultado de esta primera cruzada fue, con todo, desalentador. Mientras Fred Klein invalidaba absolutamente los principios estéticos de su hijo²⁶⁴, tanto Raymond como el resto de visitantes se aventuraban a interpretar esos mundos unicolores a partir de su autoinsuficiencia, realizando una equiparación que anquilosa la aptitud potencial de cada color y secciona el nervio receptor: «Estos colores distintos conjugan bien»²⁶⁵, lo cual, en cierto modo, supone inutilizar la unidad absoluta y serena voceada por Klein, al ser esta arrestada por articuladas y postizas maneras de ver. Este automatismo visual parte de una diferencia («esos colores distintos»), instaurándose la inviabilidad de su particularidad desde su inicio o despertar, sumado al hecho de que esa conjugación debiera implicar la sumersión del mismo espectador en la dimensión creativa ofrecida por cada color. Explicar la mitosis señalando únicamente su fase final o telofase («esas células distintas conjugan bien») sería una situación bien parecida. Lejos de ello, la construcción decorativa del «conjugan bien» aparta al espectador de la «zona sensible» posicionándose en un lugar externo y ajeno a la naturaleza del color, por lo que la emanación primordial del pigmento se ve desusada y se silencia su oportunidad de demostrar por sí misma su efectividad. Más bien, esa efectividad se ve adulterada en su colisión con el color distinto adyacente. Los conductos perceptivos se encuentran todavía demasiado adulterados como para enfundarse en esa liberadora humedad atmosférica «más allá de lo pensable». Él, al fin y al cabo, quería mostrar el color, ¿por qué no *ver* desde el citoplasma del pigmento? Advertir esa sensibilidad liberada no es tarea fácil. El resultado de su siguiente exposición

²⁶³ Para que el espectador considerara la obra de forma individual, Klein las separó de la pared, utilizó largas horquillas para colgarlas y redondeó sus bordes para suavizar la forma rectangular e incrementar la sensación expansiva. Stich, S., *Yves Klein*, cit., p. 66.

²⁶⁴ Si bien Yves siempre se sintió más cercano al arte de su padre que al de su madre, Fred jamás reconoció las obras de su hijo como arte.

²⁶⁵ *Notre vie*, citado en *Marie-Raymond, Yves Klein, herencias*, cit., p. 50.

*Yves. Propuestas monocromas*²⁶⁶ tampoco convencería a Klein, como así confirmaría en uno de sus escritos, redactados con posterioridad:

Durante mi segunda exposición parisina en la galería Colette Allendy, en 1956, mostré una selección de PROPORCIONES de colores y de formatos diferentes. Lo que esperaba del gran público era ese «minuto de verdad» del que hablaba Pierre Restany en su texto para mi exposición. Tomándome la libertad de hacer *tabula rasa* con toda esa capa de impureza externa e intentando atender a ese grado de contemplación en el cual el color deviene pura y llana sensibilidad. Lamentablemente, se comprobó en el curso de las manifestaciones que tuvieron lugar en aquella ocasión que muchos de los espectadores eran esclavos de su manera habitual de ver y que eran mucho más sensibles a las relaciones de PROPORCIÓN, de modo que se recreaban en los elementos decorativos y arquitectónicos de un motivo con varios colores²⁶⁷.

Hay que atender a las molestias de Klein referidas a esa «esclavitud de la mirada habitual» sensible a la conjunción comparativa entre dos colores diferenciados. Dicha conjunción que relaciona ambas partes para una fácilmente abordable lectura proporcional es asimilable a la discordia adversativa que relampaguea en el fuero interno del artista. ¿Cómo evidenciar la personalísima subsistencia psíquica de cada color cuando no existe por este condescendencia, resultando, por lo tanto, inane? ¿Cómo deshelar ese dique materialista y disgregador que impide al espectador libertar al monocromo-ser a través de su singular interpretación?

«¿Por qué no dos colores juntos?». Bueno, pues porque me niego a ofrecer un espectáculo con mi pintura. Me niego a efectuar comparaciones y llamar la atención, a colocar un elemento fuerte en relación con otros más débiles.

[...]

Cuando hay dos colores en un cuadro, se entabla una lucha; el observador puede contemplar el espectáculo permanente de este combate entre dos colores en el terreno psicológico y emocional y, tal vez, extraer un placer refinado, pero no por ello será menos malsano desde una perspectiva puramente filosófica y humana.

[...]

²⁶⁶ Exposición celebrada en la galería Collete Allendy en la rue de l'Assomption de París, desde el 21 de febrero al 7 de marzo 1956. Aquí Klein sigue la estela de artistas que trabajaron la monocromía como Malévich, Rodchenko y Strzeminsky, aunque con notables diferencias en las concepciones teóricas y en el rechazo de Klein a los colores sin brillo.

²⁶⁷ Klein, Y., «Mi posición en el combate entre la línea y el color», *Zero*, 1958, n.º 1, en Arnaldo, J., *Yves Klein*, pp. 79-80.

Sé que este régimen cruel ha existido y todavía existe; para mí es sinónimo de muerte en vida, de morbosidad rezumante, de oscurantismo, y significa sobre todo la despiadada condena de la libertad²⁶⁸.

Quebrantando la falsa mundología y barriendo sus migas, la *tabula rasa* avala el despojamiento necesario para rehacer a través de las descargas sensibles del color. Para encaminar al espectador hacia la pura sensibilidad, la alianza Klein-Restany fue irónicamente decisiva al favorecer una verbalización a aquella tablilla exenta de palabras. El crítico de arte (al igual que Max Heindel y Gaston Bachelard) proporcionaría el apoyo (y la tranquilidad) necesario y propio de un portavoz. «Un artista siempre se siente un poco avergonzado cuando se le pide que dé explicaciones sobre su obra. Sus obras deberían hablar por sí mismas, en particular cuando se trata de obras de valor»²⁶⁹. La faena de Klein como ventrílocuo del color precisa una especie de «mecenas verbal» que arroje luz a las palabras necesarias para retransmitir el potencial singularizado de sus monocromos²⁷⁰. Por ello, Restany escribiría un texto que, siendo revisado por Klein, aportaría fluidez y consistencia a lo que debería ser «sabido y no hablado»²⁷¹:

A todos aquellos intoxicados por la máquina y la gran ciudad, a los frenéticos del ritmo, masturbados de la realidad, Yves ofrece una cura altamente enriquecedora de silencio asténico. Mucho más allá de las efusividades de otros mundos, ya tan imperceptibles para nuestro sentido común de lo razonable, un tanto apartado, sin duda, de lo que es llamado «el arte de la pintura», al nivel, en cualquier caso, de las resonancias emocionales más puras y esenciales, son estas propuestas rigurosamente monocromas, cada una de las cuales activa un campo visual, un espacio en color, desprovisto de toda transcripción gráfica y huyendo así de la duración del tiempo, entregada a la expresión uniforme de una cierta tonalidad. Sobre las cabezas de ese práctico reclamo, el público corriente, los viejos parroquianos del arte informal

²⁶⁸ Klein, Y., «La aventura monocroma: La epopeya monocroma» en *Le dépassement...*, cit., p. 136.

²⁶⁹ Klein, Y., *Manifiesto del Hotel Chelsea*, Escrito en colaboración con Neil Levine y John Archambault. Publicado en cat. Nueva York, 1962, y París, 1965, citado en Arnaldo, J., *Yves Klein*, cit., pp. 84-85.

²⁷⁰ Aunque las palabras de Restany no siempre cumplieron dicho papel, especialmente sobre una supuesta fascinación de Klein hacia el ocultismo. Para más información leer a Ribettes, J. M., *Yves Klein contre C.G. Jung*, cit.

²⁷¹ «Sin el menor discurso aprendido, sin el apoyo de ninguna figuración objetiva, sin inscribir el rastro escrito del gesto, Yves KLEIN te introduce en su clima deseado de la comunicabilidad más inmediata con toda la riqueza afectiva de un color: de un color, un AZUL, un AZUL en sí, desembarazado de cualquier justificación funcional. Y ciertamente no se trata de superar a Mondrian o Malevich: El Azul domina, reina, vive. Es el Azul Rey de las más definitiva de las fronteras alcanzadas, el Azul de los frescos de Asís. Este vacío completo, que rodea el Todo Posible, este silencio asténico sobrenatural de color es el que finalmente, más allá de la anécdota y del pretexto formal, produce la grandeza de un inmortal Giotto», en Restany, P., «Minuto de la verdad», citado en Stich, S., *Yves Klein*, cit., p. 81.

estarán de acuerdo en la definición de una «nada», un intento sin sentido de elevar la dramática (y ahora clásica) aventura del cuadrado de Malevich a una potencia más alta. Pero precisamente aquí no hay ni cuadrado ni campo blanco, y estamos en el núcleo de la cuestión. La agresividad de esas variadas proposiciones de color, proyectadas más allá de la pared, es solo aparente. El autor solicita aquí del espectador ese intenso y fundamental minuto de verdad sin el que toda poesía sería incommunicable; sus presentaciones son estrictamente objetivas, pues ha eliminado el menor pretexto de integración arquitectónica de los espacios coloreados. No se le puede presuponer intento alguno de decoración mural. El ojo del lector, tan terriblemente contaminado por el objeto exterior, que hace muy poco ha escapado de la tiranía de la representación, buscará en vano la inestable y elemental vibración, signo en el que ha sido acostumbrado a reconocer la vida, esencia y fin de toda creación... como si la vida no fuese sino movimiento. Se le obliga, en fin, a aprehender lo universal sin la ayuda del gesto o de su huella escrita... y, entonces, me hago esta pregunta: ¿dónde y a qué escala de la evidencia sensible está situado lo espiritual en el arte? ¿Nos ha convertido la dialéctica omnisciente en mecanismos de pensamiento incapaces de mantener un enfoque sincero? En presencia de este fenómeno de pura contemplación, la respuesta te será otorgada por los pocos hombres de buena voluntad que todavía sobreviven²⁷².

De lo anterior extraemos significados asociados a ambas maneras de percepción:

Interrelaciones entre colores diferentes/línea	Color/monocromo
Prisionero (régimen cruel)	Libertad
Esclavitud (régimen cruel)	
Ruptura de unidad	Unidad
Combate	Sereno, apacible, sosegado
Objeto exterior	Espiritualidad /resonancia emocional/alma
Contaminación	Resonancia pura
Representación/reconocimiento habitual de la vida	<i>Tabula rasa</i>

El oscurantismo o hermandad entre colores, además de repudiar desterrando hacia un *afuera* infecto cuya regla o compás es terminantemente lineal, supone una agresión insana y «desalmada» que nos dirige hacia la muerte-en-vida. La proscripción nos remite al episodio bíblico de Caín y Abel en el que la linealidad queda instaurada en la

²⁷² Restany, P., «La minute de verité», febrero de 1956, en Restany, P., *Le nouveau réalisme*, París, Union générale d'éditions, 1978, colección 10/18, p. 298. Citado en Marie-Raymond, Yves Klein, *herencias*, cit., p. 53.

representación, «el paso definitivo del sueño a la realidad»²⁷³. O, como el mismo Klein diría en el guion de su película sobre el combate entre la línea y el color:

Aprovechándose de la necesidad probada por el primer hombre de proyectar su huella más allá de sí mismo, la línea triunfa al introducirse en el hasta entonces territorio inviolado del color.

Caín y asesinato de Abel: sueño-realidad.

Dominado con rapidez, el color puro —el espíritu universal del color en donde el alma humana se bañaba en el estado del «paraíso terrenal»— es aprisionado, compartimentalizado, despojado, y reducido a esclavitud²⁷⁴.

El color puro es relativo a la tierra del jardín del Edén, aquella que Dios labra para reducirla al hombre y donde el alma habita limpia de culpa y se extiende por el espacio raso. Color y espacio guardan consanguinidad con el Edén.

El paraíso está perdido, la maraña de líneas llega a ser como los barrotes de una auténtica prisión que será también, cada vez más, la vida psicológica humana. El drama de la muerte es inevitable²⁷⁵.



Figura 16. *Paysage lignes de force (Paisaje de líneas forzadas)*, Marie Raymond, 1946, 65 × 54 cm. Óleo sobre lienzo

Figura 17. *Structure brisée (Estructura rota)*, Marie Raymond, 1959, 60 × 81 cm. Óleo sobre lienzo

Tras el seísmo en el huerto original, el aspecto del estrato mineral del paraíso es árido y la calígene atmosférica amedrenta el alma quedando petrificada: su prisión, el veto a su libertad. Tales son los efectos de la conmoción de la línea: «la vida psicológica humana»

²⁷³ Ortiz-Echagüe, J., *Yuri Gagarin y el conde de Orgaz...*, cit., p. 89.

²⁷⁴ Klein, Y., citado en Stich, S., *Yves Klein*, cit., p. 49.

²⁷⁵ Ídem.

y «el drama de la muerte inevitable». Tales son los efectos de la expulsión bíblica del paraíso:

Si recordamos el gran mito bíblico del Génesis, es incuestionable que de haber ofrecido Eva a Adán el fruto del árbol de la vida en lugar de ofrecerle el del árbol del conocimiento (del bien y del mal), nosotros jamás, en cierto sentido, habríamos abandonado el paraíso, donde habríamos vivido en un estado bastante similar a aquel en el que encontramos hoy el reino mineral, «el estado de trance».

El reino mineral es el único reflejo auténtico y puro del espíritu si es verdad que el reflejo del espíritu es materia.

Eva se equivocó en cuanto al orden de la evolución previsto por Dios, ya que es muy obvio que aquellos dos árboles se habían dispuesto allí, en el paraíso, sin una razón lógica.

Conviene puntualizar que Dios había ordenado no comer el fruto del conocimiento, pero no había dicho nada respecto al árbol de la vida. Es lamentable que Eva no compartiera el fruto del árbol de la vida con Adán en un principio, ya que, en tal caso, seguramente habrían tenido la posibilidad de comer también el del árbol del conocimiento sin el menor peligro²⁷⁶.

Al margen del no poco significativo pesar por la supuesta falta de tino por parte de Eva, la secuencia resulta sintomática: si Eva hubiera ofrecido primero el fruto de la vida, después se podría comer el fruto del conocimiento sin peligro de muerte. Esto nos devuelve a la integración de la violencia mencionada en el primer capítulo y al canibalismo (la no supervivencia de la *imago* tras ser canibalizada) que será desarrollado en el tercero de esta investigación. En lo que respecta a la representación, la línea cercadora es la clave de nuestra condena enemistando e introduciendo discordia entre las partes que desune. La forma comprime al color.

Realismo y abstracción se combinan en una terrible y maquiavélica mezcla que transforma la vida humana terrestre y es la muerte habitable: «La horrible caja»... como diría van Gogh [...] El color es esclavizado por la línea que se vuelve escritura.

[...] Esta escritura de una falsa realidad que se elabora, la realidad figurativa, permite ya a la línea organizarse prácticamente, en terreno conquistado.

Su meta: abrir los ojos del hombre al mundo exterior de la materia que le rodea y permitirle caminar hacia el realismo. A lo lejos, la visión interior "de color perdido" del hombre se aleja "diluyéndose" sin poder sin embargo abandonarle. En su lugar se crea una especie de vacío atroz para unos, estremecedora o maravillosamente

²⁷⁶ Klein, Y., «La aventura monocroma: La epopeya monocroma», en Ottmann, K., *Yves Klein: obras y escritos*, cit., p. 144.

romántico para otros, convirtiéndose en la vida interior, en el alma desgarrada por la vigencia bien de la línea²⁷⁷.

Klein desafía la fórmula del diseño u horrible jaula que comprime al color, signo de morbidez somática que bloquea el alma, como el clásico caballero que venga el honor de su dama a través de vehemente increpación artística:

El color mancillado, humillado, golpeado, va no obstante a preparar a lo largo de los siglos una revancha, un levantamiento más fuerte que todo.

El color heroico hace dos señas al hombre siempre que sienta la necesidad de pintar (intento de fenómeno hecho por el cuerpo afectivo para una liberación en el espacio) que procede de muy lejos, más allá de su alma...²⁷⁸.

Tras la finalización de la exposición *Yves: Propuestas monocromas*, Klein es coronado caballero de la Orden de los Arqueros de san Sebastián en la iglesia de Saint Nicolas des Champs de París²⁷⁹. Sus inquietudes llevan al joven Galahad a ir «más allá»: su siguiente exposición de la galería Apollinaire declara y atestigua la insistencia en esta búsqueda.

1.1. El azul

Esto me incitó a ir aún más allá en mis indagaciones y a hacer en enero de 1957, esta vez en Milán, en la galería Apollinaire, una exposición dedicada a lo que me atrevía a llamar mi «período azul» (es verdad que desde hacía más de un año me había consagrado a la búsqueda de la expresión más perfecta del azul). Esta exposición contaba con diez cuadros de un azul ultramarino oscuro, todos rigurosamente idénticos en su tono, valor, proporción y tamaño. Las controversias apasionadas que surgieron y la profunda emoción que provocó entre las personas de buena voluntad, dispuestas a sustraerse a la esclerosis de las viejas concepciones y de las reglas ancladas en el pasado, revelaban la importancia del fenómeno²⁸⁰.

La *Proposte monocrome, epoca blu* de la galería Apollinaire debería derrocar la pusilánime apreciación decorativa en aras de una pujante profundidad sensitiva residente en cada uno de esos once monocromos azules ultramarinos idénticos en tamaño (78 × 56 cm) (Fig. 18).

²⁷⁷ Klein, Y., *Dimanche* (Falsa edición dominical vendida en el periódico parisino *France-Soir*, vendido en quioscos de París el 27 de noviembre de 1960), p. 3.

²⁷⁸ Ídem.

²⁷⁹ El 11 de marzo de 1956 y tras conocer en la inauguración de la exposición *Yves: Propuestas monocromas* a Marcel Barillon de Murat, caballero de la Orden que le invita a unirse.

²⁸⁰ Klein, Y., «Mi posición en el combate entre la línea y el color», cit.



Figura 18. *Propuesta monocroma: época azul*, Milán, 1957, Yves Klein Archives, París

Los paneles no están enmarcados y el azul llega a los bordes del chasis. Se colocan separados a unos veinte centímetros de la pared y colgados o «suspendidos en el aire» a distinta altura²⁸¹. El propósito resulta arrollador: la pintura debe invadir el espacio del observador. La percepción adecuada para pescar este monocromo como un ser flotante inmerso en el espacio debiera dimensionarse, por lo menos, a la misma valentía con la que el azul rompe su embalaje contenedor para pasearse por la habitación. El color firme declina el marco, osado se anticipa al sentido impuesto por la pared y, libre se abalanza al espacio del espectador mostrando un atisbo de esa expansión sin límites característica de su propio espacio. La inmersión sensitiva de ambos seres es un acto de coraje, o quizá un acto de fe si pensamos en términos de levitación. Es la fuerza «ascensiva» del monocromo la que le permite «levitar» negando su identidad accesoria dentro de un conjunto decorativo arquitectónico exigido por una rígida pared. La convicción de Klein en una vía perceptiva preexistente en el color azul transmitía esa ligereza presente en el gesto de su *Escultura Aerostática*, donde esa fuerza ascendente sirve como inauguración a su *época azul*. Como un borbollón azul, como levar anclas e izar velas para zarpar en el iniciático camino, el Adviento del *ser-arte*.

²⁸¹ Con este procedimiento Klein sigue los pasos de Malévich, cuyas obras colgadas parecían flotar, liberándose de los emplazamientos frecuentes y representando la unicidad universal, como ocurría en la exposición 0,10. Stich, S., *Yves Klein*, cit., p. 267.

Al pintar un único color, dejo atrás el fenomenológico «espectáculo» de la común, convencional y clásica pintura sobre el caballete²⁸².

El azul²⁸³ se presenta como conducto orgánico de una potencia intangible para el alma o psiquis, que comienza a asomarse del cuadro esperando a ser captada por esa sensibilidad pictórica a partir de una comunicación mutua y secreta. Ese, digamos, «revoloteo» depende del talante del observador como «recolector de almas» y de cómo se moldean estas gracias a la reflectancia, esto es, la prueba de nuestra receptividad. Así, el color descentraliza el yo (Kristeva desarrolló este efecto del color, como veremos más adelante), absolviéndolo de la línea (compresor de la piel) y propulsando una motilidad energética que golpea intangiblemente al espectador. Precisamente, esta «unidad absoluta en perfecta serenidad» es una fusión establecida entre el color y el espectador. Aquí daría comienzo la renovación del yo; se abre una vía hacia una nueva identidad o individualidad (partiendo de la renuncia del yo). El sumun de la libertad psíquica y de la confiabilidad se alcanza en la exposición *Le Vide*²⁸⁴. Comenzamos igualmente la creación de un azul asociado a una aportación del alma del artista. El IKB, el azul inventado que es natural, como lo fueran los espejos de Lispector²⁸⁵. «La fusión del sueño que se encuentra en un universo tan poco diferenciado como sea posible, en un universo azul y dulce, infinito y sin forma, con la menor estructura posible»²⁸⁶.

El color ubicuo lograría anular cada rincón y desbaratar los planes de toda ratonera para la sensibilidad con el fin de convertirse así un azul en el efluvio de un anhelo inmaterial. Así lo señaló Weitemeier: «Con este azul, por fin Klein se sentía capaz de dar expresión artística a su sentido personal de la vida, como una esfera autónoma cuyos polos gemelos fueran la distancia infinita y la presencia inmediata»²⁸⁷. Percibir la propagación azul

²⁸² Klein, Y., «La aventura monocroma: La epopeya monocroma», en Ottmann, K., *Yves Klein: obras y escritos*, cit., p. 135.

²⁸³ La célebre tríada de Klein contemplaba el rosa, el dorado y el azul, en clara correspondencia a los tres colores primarios (rojo, amarillo y azul). Para Klein estos colores forman parte de un todo más amplio, y no pueden ser vistos separadamente: «Los tres habitan en uno y en el mismo estado, cada uno impregna al otro, siendo todos perfectamente independientes entre sí», en Stich, S., *Yves Klein*, cit., p. 194.

²⁸⁴ Exposición «El Vacío: La especialización de la sensibilidad en estado de materia prima de sensibilidad pictórica estabilizada», celebrada en la galería Iris Clert (París), el 28 de abril de 1958.

²⁸⁵ «¿Qué es un espejo? Es el único material inventado que es natural», en Lispector, C., *Para no olvidar. Crónicas y otros textos*, Madrid, Siruela, 2010, p. 21.

²⁸⁶ Bachelard, G., *El aire y los sueños*, citado en McEvilley, T., «Yves Klein conquistador del vacío» en *Yves Klein, 1928-1962. A retrospective*, cit., p. 40.

²⁸⁷ Weitemeier, H., *Yves Klein*, cit., p. 15.

supone ajustar la «sensibilidad pictórica», como la llamaría Klein, todavía presente en la propia ausencia del monocromo, como si la propia atmósfera honrara el libre vacío sugerido por el cuadro.

[...] el mundo azul de cada cuadro, aunque fuese el mismo azul y estuviera tratado del mismo modo, resultó encerrar una esencia y una atmósfera totalmente distintas; ninguno se parecía a los otros, como tampoco se asemejan entre sí los momentos pictóricos y los momentos poéticos. Aun así, todos ellos poseen un carácter similar, superior y sutil (tal es la detección de lo inmaterial)²⁸⁸.

Si ambos seres, de hecho, comparten la misma atmósfera, el azul mostraría al espectador en una especie de atalaya sensitiva demostrándole así lo muy capaz que es (o que son cada uno de aquellos paneles en su singularidad) de visibilizar inéditas texturas al sobrevolar un abierto y remoto espacio acampado en la galería, sin contención alguna de las paredes. La comunión bilateral es lo que permite que esos patrones de percepción dispares se conozcan y conformen su propio agregado.

En tal caso, esta prueba trata de desfigurar los límites fronterizos que separan la obra del espectador: la trama marco-cutánea se ve asaltada por el contacto con la vaporización acuosa y azul favoreciendo la permeabilidad, la apertura y la ligereza de un modo nunca antes logrado (si bien es posible mencionar cierta victoria gracias a los compradores que pagaron precios diferentes por los monocromos, resulta innegable que si el precio está estipulado en estos previamente a una experiencia con ese azul, la motilidad perceptiva se ve encadenada desde el mismísimo comienzo²⁸⁹).

La monocromía de Klein se persona ante el espectador; su embestida al mundo de la pintura se expresa en un supuesto reingreso al material en bruto del alma liberada del lenguaje estilístico. Esta ofensiva rompe «los barrotes de la prisión» como resarcimiento a la turbiedad que apresó la luminiscencia para tratar de crear un pigmento capaz de mantener en un presente continuo la fosforescencia. («He pensado ayer que puesto que estamos en el camino de suprimir el futuro y el pasado para vivir en un infinito presente, podría ya suprimir la tortura de estudiar en la gramática los diferentes tiempos de los verbos, tanto regulares como irregulares. Quiero decir convertir todo lo que escribo, como

²⁸⁸ Klein, Y., «La aventura monocroma: La epopeya monocroma», citado en Ottmann, K., *Yves Klein: obras y escritos*, cit., p. 138.

²⁸⁹ Para más información leer a Duve, T., «Yves Klein, or The Dead Dealer» (trad. R. Krauss), *October* (Cambridge, MIT Press), 1989, vol. 49, pp. 72-90.

lo que digo, al presente, un presente continuo»²⁹⁰.) El (re)surgimiento de la pintura acontece orgánicamente, como un individuo organizado universalmente.

La liberación del lenguaje es una cuestión que solicita precisión. Philip Ball comenzaba su obra *La invención del color*: «Durante los últimos dos años he aprendido a hablar un nuevo lenguaje. No tanto a hablarlo como a pensarlo, ya que el color en la pintura es un lenguaje que las palabras apenas pueden traducir»²⁹¹. Despojándonos de habituales modos expresivos (la expresión verbal, la escritura), el trato silente entre monocromo y espectador revela una especie de «comunicación simpática» o de «alma a alma», en palabras de Françoise Dolto refiriéndose a la relación madre-bebé, hasta la renuncia del canibalismo tras un destete que posibilita la formación del lenguaje. Tanto la empatía de Dolto como la monocromía de Klein tratan «el medio para evocar esa libertad original, propia de un estado edénico, anterior al lenguaje»²⁹².

Igualmente, este tipo de comunicación despuntaba en la obra de Delacroix, como señalaba Vibert: «[Delacroix] con sus colores crearon un lenguaje que habla con el alma, que comunica emoción y vida»²⁹³. Esa «sensibilidad intuitiva» que entona con la vida, con la salud y que para Klein testimonia el origen del lirismo contemporáneo, debe formar parte del bagaje necesario para el viaje mitopoético: «Y podremos decir que la pintura, como la poesía, es el “arte de crear almas para que hagan compañía a las almas”»²⁹⁴. Y como señalaba Delacroix:

Maldito el cuadro que no muestra nada más allá de lo finito, el mérito del cuadro es lo indefinible, es precisamente lo que se escapa a la precisión. Se trata de aquello que el espíritu ha añadido, las líneas y los colores para llegar al espíritu: la pintura es para mí un realismo místico²⁹⁵.

Una extrasensorialidad titánica en una confluencia entre el color embadurnado en el «bloque» femenino del pincel viviente frente a la limpieza del artista elegante: la telequinesis como parte de esa omnipotencia de Klein mueve un pincel que proporciona

²⁹⁰ Entrada del diario de Y. K. (inédito), 28 de abril de 1951. Original en castellano. Citado en *Marie-Raymond, Yves Klein, herencias*, cit., p. 34.

²⁹¹ Ball, P., *La invención del color*, cit., p. 15.

²⁹² Ortiz-Echagüe, J., *Yuri Gagarin y el conde de Orgaz...*, cit., p. 89.

²⁹³ Ball, P., *La invención del color*, cit., p. 45.

²⁹⁴ Klein, Y., «La aventura monocroma: La epopeya monocroma», en Ottmann, K., *Yves Klein: obras y escritos*, cit., p. 141.

²⁹⁵ Delacroix, E., *Diario* (1893), citado por Klein, Y., «La aventura monocroma: La epopeya monocroma», en Ottmann, K., *Yves Klein: obras y escritos*, cit.

los medios ambientales para crear. Solo el color y, con especial laboriosidad el azul, está capacitado para incentivar la percepción. El pigmento puro es secretado por cuerpos femeninos en la sesión antropométrica para la resultante conformación de la huella que es tanto el nacimiento de un inédito mundo tangible como la marca de lo que fue un momento fugaz, pasajero.



Figura 19. *Paravent (El gran biombo azul)* (IKB 62), Yves Klein, 1957, 150 × 350 cm

Una de las obras expuestas en la galería de Collette Allendy en 1957 y que, según Klein «permite el envolvimiento azul. Uno podría, en efecto, colocarlo en semicírculo de forma que situaría al lector de la obra en el centro del diámetro»²⁹⁶

Durante el mes de mayo del mismo año, 1957, celebraría dos exposiciones en la galería de Iris Clert y de nuevo en la de Colette Allendy²⁹⁷. En la primera se repiten y reafirman los presupuestos sensitivos y estéticos de los paneles mostrados en la galería Apollinaire. Así cristaliza esta «idea del monocromo» que caía de su particular cielo: en azul y como ventana catalizadora de una fluorescencia espacial; como portal o entrada libre que permitía al color «pasearse por su casa» en ese espacio²⁹⁸. El monocromo de Yves Klein parece conectarse con una especie de estado difuminado del alma: «Quiero crear, establecer y presentar al público un estado de sensibilidad pictórica en los límites de una sala de exposición. [...] Crear un ambiente, un clima pictórico, invisible pero presente...».

El espacio puro existencial parpadeaba constantemente, cada vez de un modo más espectacular y, esta sensación de total libertad me atraía tan poderosamente que pinté

²⁹⁶ Klein, Y., citado en Stich, S., *Yves Klein*, cit., p. 92.

²⁹⁷ Galería Iris Clert: *Yves, Propositions monochromes* [catálogo de la exposición celebrada del 10 al 25 de mayo de 1957; Galería Colette Allendy: *Pigment pur* [catálogo de la exposición celebrada del 14 al 23 de mayo de 1957].

²⁹⁸ Klein tenía subrayado este pasaje de Bachelard: «Una casa que es tan dinámica que permite que el poeta habite el universo. O, en otras palabras, el universo viene a habitar a su casa», citado en McEvelley, *Yves Klein 1928-1962: A retrospective*, cit.

algunos monocromos solo para «ver», «ver» con mis ojos, lo que el absoluto tenía de visible²⁹⁹.

En el primer capítulo se relacionaron esos parpadeos memorables con la luminiscencia intermitente de los veranos de Cagnes-sur-Mer, cuya euforia hacia la libertad es anualmente renovada. El monocromo permite retener el estado visible de una integralidad excepcional de magnitudes edénicas en un «estar siendo»: el azul, decía Kandinsky, es el color paradisíaco que transmite el instante de placidez del «descanso eterno» hasta el doloroso presentimiento de un inminente fundido en negro final. El azul es luz, es liviandad y ligereza. Ribettes relacionaba el color azul Klein con las vidrieras del abad Suger y citando a Pastoureau decía de las vidrieras de Suger y del azul: «El azul juega [...] un papel esencial porque, al igual que el oro ([...] el otro color *princeps* de Klein), el azul es luz, luz divina, luz celeste, luz en la que se inscribe todo lo que es creado. En adelante, y durante muchos siglos, habrá en el arte occidental casi una sinonimia entre la luz, el oro y el azul. La promoción de la luz, del oro y del color azul según el abad Suger se apoya, indiscutiblemente, en la referencia a la Jerusalén celestial descrita por el apóstol Juan»³⁰⁰.

Precisamente, la devoción de Klein por el azul mayestático es medievalizante («qué claridad, qué lustre, qué brillo antiguo» diría Klein de los polvos secos). La pureza del azul se mantendría incólume hasta la popularización de la pintura al óleo, cuando los artistas añaden blanco de plomo para conservar el brillo de antaño. «Esta necesidad técnica también se justifica por el hecho de que el humanismo erosionó la reverencia a los materiales como agentes de valoración religiosa; pero ella, a su vez, contribuyó a esta erosión. Según el historiador del arte Paul Hills, “añadir blanco al azul —un cambio pequeño en apariencia— es un síntoma revelador del giro que dio el uso del color desde la Edad Media hasta los albores de la modernidad”»³⁰¹. Para Klein, la pérdida de ese esplendor tras la mezcla de los polvos con el aglutinante mata la comunicación simpática:

Me desagradaban los colores diluidos en aceite. Parecían muertos para mí. Lo que me fascinaba realmente eran los pigmentos puros, en polvo, como los que veía a través de las ventanas de las tiendas de pinturas. Tenían una viveza y una extraordinaria vida por sí mismos. Eran la esencia del color. La sustancia del color en una forma tangible. Era deprimente ver cómo esos polvos brillantes, una vez

²⁹⁹ Klein, Y., *Le dépassement de la problématique de l'art* (ed. e introd. por Marie-Anne Sichère y Didier Semin), París, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 2003, pp. 80-81.

³⁰⁰ Ribettes, J. M., *Yves Klein contre C.G. Jung*, cit.p. 103.

³⁰¹ Ball, P., *La invención del color*, cit., p. 305.

mezclados al temple o por cualquier otro medio para fijarlos, perdían su valor, se empañaban, se apagaban. Uno podría obtener un efecto en la pasta, pero tras secarse no volvía a ser lo mismo. La magia del color se había desvanecido³⁰².

La solución: una resina fijadora llamada Rhodopas M60A obtenida gracias a la ayuda de Édouard Adam, capaz de restablecer la transmisión anímica.

Es la idea fundamental lo que importa a través de los siglos; yo considero como precursor real de la monocromía que practico a Giotto, por sus monocromías azules de Asís (llamadas recortes del cielo por los historiadores del arte, pero que son ciertamente frescos monocromos uniformes), y a los hombres prehistóricos que pintaban enteramente el interior de sus cavernas con azul de cobalto. Y además están los escritos de los pintores del pensamiento monocromo tales como van Gogh, Delacroix. Yo me considero del lado lírico de la pintura³⁰³.

El azul de Giotto, observa Julia Kristeva, es capaz de transportar al espectador al límite extremo de la percepción visual. Esos «recortes de cielo» son testigos de las cortas longitudes de ondas constitutivas del azul que, por el efecto Purkinje³⁰⁴, en esa reducción de la intensidad de la luz solo sobreviven aquellos colores cuyas longitudes de onda son más cortas. «Por tanto, antes del amanecer el azul es el primer color en aparecer»³⁰⁵. Así, el primer color alumbrado, puede ir «más allá» de la forma que le es adjudicada, incluida la integración *yoica*:

Esta percepción del azul supone no identificar el objeto; ese azul está, precisamente, en ese lado o más allá de la forma del objeto fijada; esta es la zona donde la identidad extraordinaria desaparece. También se ha demostrado que la fovea es naturalmente esa parte del ojo desarrollada más tarde en los seres humanos (dieciséis meses después de su nacimiento). Probablemente esto indique que esta visión centrada, a identificación de los objetos, incluida la imagen de uno mismo (el *self* percibido en el estadio del espejo entre el sexto y el dieciochoavo mes) entra en juego después de las percepciones del color. Los primeros en aparecer serán aquellos con menores longitudes de onda y, por ello, el color azul. Todos esos colores, pero el azul en particular, pueden tener un no centrado o descentrado efecto, reduciendo ambos objetos de identificación y fijación fenoménica. Así, ellos devuelven al sujeto al momento arcaico de su dialéctica, esto es, antes de lo fijo, el «yo» especular, durante

³⁰² Klein, Y., citado en Wollen, P., *Paris Mahattan: Writings on Art*, Londres, Verso, 2004, p. 117.

³⁰³ Klein, Y., «Sobre la monocromía». Extracto del manuscrito de *Mon libre*, ca. 1960, publicado en el catálogo de París, citado en Arnaldo, J., *Yves Klein*, cit.

³⁰⁴ Kristeva se refiere a la capilla Scrovegni en Padua dada su oscuridad y al el efecto de la luz en su azul.

³⁰⁵ Kristeva, J., «Giotto's joy» en *Desire in language. A semiotic approach to literature and art*, Nueva York, Columbia University Press, 1980, p. 225.

el proceso de venida de ese «yo» separándose de la instintiva, biológica (y también maternal) dependencia³⁰⁶.

Encontramos alusiones a un azul transicional como ejemplo genesíaco o nuevo e intensificado despertar del mundo bajo el efecto descentralizador *yoico* en Bachelard, y en pasajes que Klein leería durante su conferencia en la Sorbona: «Un Claudel, por ejemplo, una adherencia inmediata y apasionada. Buscará un cielo azul en bruto. Para él, la primera pregunta será “¿Qué es azul?”. El himno claudeliano responderá “Azul es la oscuridad que se hace visible”. Para sentir esta imagen, me tomaré la libertad de cambiar el participio pasivo, ya que, en el reino de la imaginación, no hay participios pasivos. Diré, pues, “Azul es la oscuridad haciéndose visible”. Esta es la razón por la que Claudel puede escribir: “El azul celeste, entre el día y la noche, muestra un equilibrio, como demuestra el sutil momento en el que, en el cielo del este, un navegante ve desaparecer todas las estrellas a la vez”»³⁰⁷.

McEvelley insiste en el significado rosacruziano de dicho color por cómo «indica la edad en la cual la materia se disolverá y la humanidad retornará al Edén incorpóreo del espacio-como-puro-espíritu, que Heindel simbolizaba con el azul»³⁰⁸. De este vaticinio que recogió a Klein extraemos el retorno a un espacio (un lugar en el que ya se ha estado), edénico (originario y anterior al «pecado»), incorpóreo «espacio-puro-espíritu» (la psiquis actúa sin una compresión somática sino ambiental), y azul (como el cielo en el que voló y el primero en el amanecer vital) tras la disolución de la materia (la ruptura que supone el emplazamiento del mundo físico, y que en el caso de Klein se relaciona con una exclusión o apartamiento *yoico*). La disolución de la materia mueve el lugar perceptivo siendo su instrucción imprescindible para la integración psíquica en el espacio. En palabras del propio artista: «El azul estaba a punto de aventurarse más lejos, tratando de alcanzar el más allá. El azul era un color al que no podías enfrentarte, no podías tocarlo. El cielo era azul y no podía ser tocado, el mar era azul, pero cuando te introducías en él, el mar se volvía claro».

Klein acaricia ese más allá inasible navegando por el color azul sensible como metáfora del reposado balanceo que ofrece la perspicuidad de un espacio físico (como el mar y el

³⁰⁶ Ídem.

³⁰⁷ Bachelard, G., *Air and Dreams*, cit., pp. 161-70. Discurso de Klein en La Sorbona tomado de Bachelard. Citado en Stich, S., *Yves Klein*, cit., p. 265.

³⁰⁸ McEvelley, T., «Yves Klein conquistador del vacío», *3ZU: revista d'arquitectura*, cit., p. 30.

cielo) a la psiquis. Así, solo la inmersión en el mar da a conocer esa claridad sin perder el abrazo azul del reflejo del cielo. Klein, digamos, difumina el horizonte que separa ambos reinos constituyendo una vasta e infinita unidad tangible azul que elabore imaginativamente su cristalinidad. De esa manera, el sostén físico será siempre transparente e incoloro en cualquier parte del omnímodo azul hasta la futura demarcación de una identidad reelaborada creativamente, puesto que desdibujar el horizonte cambia la conciencia que el cielo y el mar tienen de sí mismos (Figs. 20 y 21)³⁰⁹. Del mismo modo, la supresión de la línea en la representación disgrega y difunde la unidad *yoica* al igual que obtura el risco psicológico por el que trepaba la causa discorde. En el estado expansivo del monocromo tanto el repudio al ego como el desliz perceptivo necesario para «colocar el alma» en una burla maestra a cualquier tipo de contención (sea cutánea o lineal), nos mueve a un ambiente que en nuestra creación era habitado y no diferenciado. En el caso particular de Klein, relacionamos en el primer capítulo la ausencia de una fisonomía sintónico-ambiental con la subsiguiente oscilación reflectora tras el inicio de la delimitación *yoica* del pequeño y la influencia de su entorno sustitutivo.

Sentir el alma sin explicarla, sin vocabulario, y representar esta sensación [...] es una de las razones que han llevado a la monocromía³¹⁰.



Figura 20. *Cosmogonía sin título* [Cos. 26], 1961, 30 × 41 cm. Pigmento y aglutinante sobre papel.

³⁰⁹ Respecto a las Cosmogonías, por un lado, Klein sumergía el papel en el agua para crear sus impresiones vegetales; para las cosmogonías atmosféricas, utilizaba pintura fresca expuesta a la acción del viento o de la lluvia, entre las que destaca *Viento París/Niza* o *El viento del viaje*, obra realizada en 1960 durante un viaje desde Niza a París en el que ató el soporte al techo del coche. Se relacionarán estas Cosmogonías con una presentación del mundo equivalente a la madre-ambiente en el siguiente capítulo de la presente investigación.

³¹⁰ Klein, Y., «La aventura monocroma: La epopeya monocroma», en Ottmann, K., *Yves Klein: obras y escritos*, cit., p. 136.

Figura 21. *Cosmogonía de lluvia* [Cos. 22], 1961, 70,5 × 99,5 cm. Pigmento seco en resina sintética sobre papel. Colección privada



Figura 22. Imágenes del documental *Yves Klein, La Révolution Bleue*. Producción MK2 TV, Centro Pompidou. Escrito por Stéphan y François Lévy-Kuentz, dirigido por François Lévy-Kuentz, 2006

«La experiencia cromática constituye una amenaza para el “yo”. [...] El color es la destrucción de la unidad», escribiría Julia Kristeva en *Desire in Language*. No obstante, el precursor de la estructura unitaria del sujeto («yo») es en primer lugar, la unidad dual, formada por la fusión del bebé con la madre/ambiente, seguido de la estructura binaria de la unidad individual o la separación gradual del pequeño en un estado de dependencia relativa. Sostenemos que estas dos primeras fases son las que localizamos en buena parte de la producción artística de Yves Klein.

Por ello, la línea que separa, divide al igual que emancipa. «La línea corre, marcha hacia la infinitud, mientras que el color mismo “mora” en el infinito»³¹¹. Juzgamos que aquel intruso pájaro molestaba a Klein no solo por recordarle lo antojadizo de su vuelo o su naturaleza migratoria, sino también como colono de una esfera azul distante y dispar que pertenecía a Klein y se muestra ahora discorde en armonizar su oxígeno con el otro gran azul.

La rama, el pájaro que pasa, el barrote demasiado cortante de la ventana distraen la ensoñación aérea, entorpecen la fusión del ser en ese azul universal, en ese azul incorruptible³¹².

La fusión del ser implica una adaptabilidad hacia el azul externo capaz de diseminar la línea divergente:

³¹¹ Klein, Y., «La aventura monocroma: La epopeya monocroma», en Ottmann, K., *Yves Klein: obras y escritos*, cit., p. 137.

³¹² Bachelard, G., *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imagen de movimiento* [1958], México, Fondo de Cultura Económica, 1980, p. 206.

El color se encuentra a sí mismo embebido en el espacio; lo habita... Existen colores vibrantes, colores que son majestuosos, vulgares, dulces, violentos o tristes [...] Cuando observamos un color terriblemente triste, por ejemplo, nos sentimos inmersos, disueltos en un espacio que es triste de un modo incommensurable y extradimensional. ¡He aquí una libertad doliente, que es más vasta que el infinito!³¹³.

Se trata de ejercitar el sensorio común encumbrado en esa atalaya sensitiva, en la que nos coloca el artista, capaz de registrar el territorio purificado. En tal posición, el azul actúa como una turbina que transforma la disposición perceptiva del espectador y, tras tocar anímicamente el color, nuestra experiencia e impacto nos reintegra de nuevo en la secuencia pasado-presente-futuro del mundo o en la psicología:

Integración significa responsabilidad, y acompañada como lo está por el percatamiento, por la recopilación de recuerdos y la asimilación del pasado, el presente y el futuro a una relación, casi significa el comienzo de la psicología humana³¹⁴.

La integración promete una especie de «renacer» para, de algún modo, resarcir la encarnación tradicional. Hasta entonces, la unidad dual que sugiere la sumersión en el color parapeta del riesgo del corte y de la amputación. «Estoy en un estado espiritual que crece día a día; mi único problema es mantenerlo puro y auténtico y no dejar que se contamine por el dominio psicológico»³¹⁵.

El mismo Klein señalaba: «Nunca se ha podido crear por medio de la línea en la pintura una cuarta, quinta ni cualquier otra dimensión. Solo el color puede tratar de lograr esa hazaña. La monocromía es la única manera física de pintar que permite alcanzar lo espiritual absoluto»³¹⁶.

¿Cómo si no mostrar una sensación psíquica enrevesada que solo el color es capaz de irradiar e identificarla como una representación figurativa? En ese aspecto, la infesta abstracción practicada por Raymond es una viriasis: el monocromo supone la curación del color que aprende a destruir las infecciosas líneas de un modo natural y sano para restablecer su pureza llenando la «incommensurabilidad omnipresente». Su visión tendría

³¹³ Klein, Y., en *ibídem*.

³¹⁴ Winnicott, D. W., *La naturaleza humana*, Barcelona, Paidós, 1993, pp. 169-170.

³¹⁵ Klein, Y., «El vacío me pertenece». Carta a M. Yamazaki, 15 de febrero de 1960, texto mecanografiado en el archivo Klein, citado en McEvelley, T., «Yves Klein conquistador del vacío», *3ZU: revista d'arquitectura*, cit., p. 38.

³¹⁶ Klein, Y., «Sobre la monocromía», en Arnaldo, J., *Yves Klein*, cit., p. 83.

poco que ver con Mondrian³¹⁷ o Malevich puesto que sus monocromos se liberan, como señala Ribettes, de esos límites de la abstracción prometiendo contactar con un «paisaje de libertad, sin delimitación alguna. La abstracción aprisiona: «[...] para mí toda la pintura abstracta en su base lógica es académica»³¹⁸.

Así, Klein ya tiene la certeza de que solo el color logra secuenciar el alma del espectador con esa realidad infinita; solo el color humidifica y destapona los orificios perceptivos. El vaho expelido por el monocromo se introduce y transfigura al sujeto en matiz de su propia masa ilimitada y sensitiva. La vívida erupción natural de este pigmento puro, en contra de esa férrea disciplina «fría y geométrica» inherente de la línea, permite la experimentación de la libertad total en una completa efervescencia sensitiva. Tal arrebato o encendido transustancia los mismísimos pigmentos de la sangre en un azul puro que circula ya por nuestro interior correspondiéndose a esa «medida natural y humana» e inyectándonos esa «sensibilidad cósmica» en nuestra permeable piel:

Son todos ellos colores humanos, incluso cuando están fuera de nosotros, al tiempo que forman una parte integral de nuestras personalidades y vidas interiores; en ese aspecto se alimentan de nuestra afectividad sentimental. Lo que resulta tan extraordinario en esta cuestión es que, al comprenderlo, somos libres, ¡porque el color es libre *per se*! Se diluye instantáneamente en el espacio³¹⁹.

Sabemos que Klein había tenido problemas con el ego. Mostraba el sentimiento contradictorio del deseo de liberarse de él, necesítándolo a su vez, el deseo de vivir en el vacío fusionándose con la vida, prescindiendo de su piel álgida (aquella por la que le rechazaron), de la desnudez de su alma en un espacio opaco. Necesitaba una nueva forma de existir, una nueva manera de ser, una piel abierta, invisible, habitando en una nueva realidad cuyos ciudadanos azules (o lectores) resistieran, sobrevivieran al canibalismo.

La coordinación espectador-monocromo despierta el potencial omnímodo del azul. La dimensión de ese espacio de totalidad conectivo «próximo e infinito» busca precisamente recrear la celebración de la unidad, sugiriéndose una (re)unificación del «color-sujeto» disolvente del ego, al tratarse de la emulación de un modo originario e inmaculado del

³¹⁷ Klein siempre trató de distanciarse de la visión racional y formalista de Mondrian y de sus tres colores primarios.

³¹⁸ Klein, Y., «La aventura monocroma», citado en Ribettes, J. M., *Yves Klein contre C.G. Jung*, cit., p. 52.

³¹⁹ Klein, Y., «La aventura monocroma: La epopeya monocroma», en Ottmann, K., *Yves Klein: obras y escritos*, cit., 137.

despliegue del ser: «Habiendo llegado a aquel lugar, a la aventura monocroma, ya no tenía que forzarme a mí mismo para funcionar; sencillamente funcionaba. Ya no era yo mismo. *Yo, sin el yo, llego a ser uno con la vida misma*»³²⁰ (las cursivas son mías). Y como el mar-cielo sin horizonte divisor, «funcionar sin forzar», con el empíreo en las aguas y las profundidades abisales en los cielos, advierte un reposo previo a la cercenadura que obligó a ambos dominios a renunciar a lo del otro y a recogerse con el fin de erigir propia identidad. La base azul de la flotación o sensibilidad cósmica (puesto que el soma materno-femenino y el del artista se revelarían más tarde) es una transparencia, una continuidad hacia lo inmaterial e imaginativo. La interrelación de azul material e inmaterialidad insta al espectador a comportarse activamente tras ser testigo del nacimiento en sí.

Esta oportunidad de ser testigo del nacimiento en sí es gracias a la invocación de aquel sentido de «ser-arte» («[...] mi modo de ser [...] es hacer pintura»):

Por compleja que resulte, a la larga, la psicología del sentido del *self* y del establecimiento de una identidad a medida que un bebé crece, ningún sentido del *self* emerge si no es sobre la base de la relación con el sentido de SER (*sense of being*). Este sentido de ser es anterior a la idea de ser-uno-con, porque hasta entonces no hubo otra cosa que identidad. Dos personas separadas pueden sentir que son una, pero aquí, en el lugar que estoy examinando, el bebé y el objeto son uno. Es posible que el término «identificación primaria» haya sido empleado precisamente para esto que describo, y yo pretendo demostrar la importancia vital de esta primera experiencia para la iniciación de todas las posteriores experiencias de identificación. Tanto la identificación proyectiva como la introyectiva surgen de ese lugar en el que cada uno es el otro³²¹.

Así, además de la resolución de la identificación del monocromo como «yo» («el monocromo: eso sí que soy yo») la del color que destruye la unidad *yoica* se presta como germen de aquel lugar en el que cada uno era el otro (el paraíso perdido que Klein recrea):

Los pintores deberían parecerse a sus cuadros, que en cierto sentido terminan convirtiéndose en sus sustitutos, puesto que crean, procrean arte, o no exactamente: es vida lo que crean, la vida primera, la vida en sí misma. ¡Los cuadros auténticos crean algo que vence a la problemática del arte! Tienen su origen en esa sustancia

³²⁰ En francés Klein utiliza la expresión «Faire corps avec» o «formar un cuerpo con» «Je n'étais plus moi; je, sans "je", faisais corps avec la vie elle-même», en Klein, Y., *Le vrai devient réalité* (1960), en Archivos Yves Klein. Recuperado de: <www.yveskleinarchives.org/documents/vrairealite_fr.html>, [Fecha de consulta: 15 de octubre de 2015].

³²¹ Winnicott, D. W., *Realidad y juego*, cit., pp. 104-105.

fenoménica que cabe identificar como sensibilidad pictórica, libertad en el primer estado material, o meramente vida refinada y hecha comestible para nuestros sentidos más elevados: la percepción de cosas abstractas y puras³²².

Decíamos anteriormente que la libertad psíquica alcanza su auge en la exposición de *El Vacío*. El alma, espíritu o sensibilidad³²³ impelente gracias a un espacio «sin límites» y concordante, un espacio como reflejo envolvente de la inmaterialidad, es decir, su mismísimo rostro. Tras visitar el piso inferior de la exposición, más cercano a la tierra, más físico, más somático y lleno de objetos azules, al subir las escaleras, simbólicamente (la imposibilidad de colgar la piel en la entrada no permite otra cosa) nos acercamos al espacio ilimitado del cielo de la planta superior pintada de blanco³²⁴. Si el sostén físico (pero invisible) del piso de abajo estimula el albedrío y el agrandamiento espacial necesario para el regreso al Edén, es la confiabilidad³²⁵ la que hace que esta sala permanezca atestada de azul inmaterial.

El vacío de Klein es, según sus palabras, «un clima pictórico de la sensibilidad del azul inmaterializado... Espacio-color que no se ve pero dentro del cual uno es impregnado». Para acceder a un azul en su estado inmaterializado («el azul auténtico, el azul de la profundidad azul del espacio»³²⁶ o el vacío como color liberado de la materia), necesariamente se atravesará en su condición tangible y física, para que el espectador perciba una presencia potente en dicho espacio.

No obstante, este proceso se ritualiza en las sesiones antropométricas, las cuales veremos a continuación.

³²² Klein, Y., «La aventura monocroma: La epopeya monocroma», en Ottmann, K., *Yves Klein: obras y escritos*, cit., p. 140.

³²³ Klein es consciente del peligroso uso ocultista y esotérico de la palabra «alma»: «En tiempos de Delacroix, indudablemente, la palabra “alma” no había sido objeto de un desgaste tan grande como el que sufre en la actualidad. ... es el motivo por el que he evitado usarla hasta ahora... Estoy pensando en reemplazarla ventajosamente por términos menos comprometidos, tales como “sensibilidad” humana o cósmica, o mejor aún, “energía pura”», en Klein, Y., «La aventura monocroma: La epopeya monocroma», en Ottmann, K., *Yves Klein: obras y escritos*, cit., p. 139.

³²⁴ El blanco es una forma de luz resplandeciente; en el cristianismo representa a Dios haciéndose invisible. Ottmann, K., *Yves Klein: obras y escritos*, cit., p. 105.

³²⁵ El tercer capítulo tratará más la relación entre la confiabilidad y el Vacío.

³²⁶ Klein, Y., citado en Stich, S., *Yves Klein*, cit., p. 136.

2. Las antropometrías

«Charles Blanc, [...] insistió en que “el diseño debe mantener su preponderancia sobre el color. De otro modo, la pintura avanza hacia su ruina: se perderá por el color, así como por la humanidad se perdió por Eva”. He aquí pues otra razón para desconfiar del color: es femenino»³²⁷.

Philip Ball

Por medio del color experimento una identificación total con el espacio, soy realmente libre³²⁸.

El primer experimento antropométrico se realiza el 5 de junio de 1958, en casa del destacado cinturón negro de yudo y amigo de Klein, Robert Godet. Untando su cuerpo de pintura azul una modelo comenzaba a rodar por el papel extendido en el suelo. Disgustado con los resultados, pasarían dos años hasta la realización de una segunda prueba, concretamente el 23 de febrero de 1960 en el piso de Pierre Restany en compañía de la artista y futura esposa de Klein Rotraut Uecker, del historiador Udo Kultermann y de la modelo Jacqueline. Tras ser embadurnados de azul el pecho, el vientre y los muslos de la modelo, esta imprimió su cuerpo cinco veces contra un papel colgado en la pared. Así es como nacen las *antropometrías* de la época azul, bautizadas por Restany, a partir de la teatralidad de una experiencia excepcional que testifica el nacimiento de una obra de arte. La selección de ese bloque se basa en el concepto de «arte como salud»: un espacio en el que se concentran esos órganos (pecho-ventre-muslos) no intelectuales que condensan la existencia real y espiritual. «El corazón late sin pensamiento; la mente no puede pararlo».

El 9 de marzo se organiza la primera sesión de cara al público en la Galería Internacional de Arte Contemporáneo de la Rive Gauche (París). Klein se presenta ante cien invitados vestido con un solemne traje de etiqueta; emplea a tres modelos desnudas y a nueve músicos que tocan una única nota ininterrumpida, la sinfonía monótona. Ungidas nuevamente con el pigmento azul, las modelos realizaban impresiones estáticas o bien marcas más indeterminadas debido al movimiento de arrastre durante veinte minutos ante un sorprendido público. Si el pintor tradicional sostiene y utiliza el pincel con la mano, Klein dirige el movimiento de las modelos seleccionadas en la distancia. Manejando a sus «pinceles-vivientes», la distancia física mantenida entre ambos no es óbice para la

³²⁷ Ball, P., *La invención del color*, cit., p. 30.

³²⁸ Klein, Y., «Mi posición en el combate entre la línea y el color», citado en Arnaldo, J., *Yves Klein*, cit., p. 79.

eclosión de la huella como creación original del artista. A continuación Klein comenzaría a debatir sobre el mito y el ritual en el arte con el artista Georges Mathieu.

Hasta su pronta muerte, Klein continuaría realizando antropometrías y cambiando el soporte de papel por la seda (sudarios) e introduciendo algunas variaciones. Así, las pulverizaciones alrededor de modelos posicionadas contra la pared creaban una especie de negativo-antropométrico que se combinaba con la técnica de la impresión. También empleó otros colores, como el negro, el oro o el rojo (además de su célebre azul) llegando a superponerlos. Klein llega a crear un total de 149 antropometrías.

Veremos como la sesión antropométrica comienza con una despersonalización cuyo desenlace supone el (re)nacimiento de una huella en su realidad externa delimitándose una (re)colocación psíquico-somática en rima con un silencio que nos da la capacidad inédita de reflexionar (siendo dicha capacidad una oportunidad extraordinaria para el observador proporcionada por el artista, la capacidad de reintegrarse a partir de la experiencia adquirida). Los componentes de la acción (artista-pincel-huella) son brotes de una misma raíz encubierta e invisible.

Así, se trata de una redefinición del «yo», la renuncia del ego para la creación de una nueva individualidad más abierta, permeable y afectiva. Siguiendo las teorías de Winnicott, el desarrollo del «yo» comienza en la integración y la personalización (la colocación de la psique en el soma en el individuo), forma pareja con el físico e inicial sostén (el «bloque» femenino o pincel viviente), puesto que este es el que permite la integración.

Tanto en sus pinturas como en sus numerosos escritos Klein exalta «nuestra condición encarnada» y «la presencia de la carne», el poder de los y el disfrute del cuerpo³²⁹.

2.1. El artista

Si bien Klein manifestaba un ahogo ocasionado por la carne, siendo una desmaterialización su ocurrencia liberadora, también demostraría cierta inquietud por «convertirse en prisionero de las muy espirituales esferas de la creación»³³⁰. La presencia somática-carnal, que el mismo Klein acepta al relacionarla con el «sano juicio» (esto es,

³²⁹ Ribettes, J. M., *Yves Klein contre C.G. Jung*, cit., p. 51.

³³⁰ Klein, Y., «Manifiesto del hotel Chelsea» [1962], citado en Arnaldo, J., *Yves Klein*, cit., p. 88.

salud), y que identifica como realidad *animada* de la carne, es localizada en un pincel-femenino como objeto externo con el que Klein elabora imaginativamente. De esta manera, el bloque vivo habilita la extensibilidad/elasticidad de la piel, cuya carga se localiza en el engrosamiento del pincel, de modo que este se ofrece como sostén físico del artista.

Podía continuar manteniendo una distancia exacta de mi creación e incluso dominar su ejecución. En este sentido, yo me mantenía limpio. Ya no me ensuciaría con ningún color, ni tampoco se me ensuciarían las puntas de los dedos³³¹.

El artista no se ve impedido al «pintar» marcando una distancia potenciada por la limpieza que proporciona el traje de etiqueta. Del dominio del pincel se infiere un control, pero también debiera inferirse de la distancia y de la limpieza a sí mismo. Se trata del control «a sí mismo», cuestión que, como se vio en el primer capítulo, preocupaba a Klein³³².

Muchas personas son como yo, cuando relajo mi mente y mi cuerpo, empiezo a soñar con... no sé... la primera imagen que aparece en mi mente —entonces mis ojos dan la impresión de estar locos y perdidos en el espacio—; si alguien me habla cuando me siento así, le puedo provocar la desagradable impresión de ser una persona que no escucha en absoluto, ni presta atención a lo que se dice.

Este estado es el resultado de una simple pereza, ahora me doy cuenta de que al igual que tenemos dificultades para prestar constantemente atención a todo lo que pasa a nuestro alrededor... este tema es muy extenso y no puedo realmente (pensar) bien en él esta noche —pero siento que puede ser un tema importante—; tengo que pensar —porque *me temo que es un poco negativo ser así*—. Así que ahora debo mantenerme firme teniendo todo a la vista³³³ [la cursiva es mía].

Esa negatividad o efecto desagradable se vincula a la obsesión por el control o miedo a una volatilización del ambiente («tener todo a la vista»). Este aspecto influye poderosamente en el atuendo y posición del artista durante la sesión antropométrica.

En el adulto, la integración amplía su significado hasta incluir la integridad. Una persona sana puede admitir la desintegración en los períodos de descanso, distensión y ensoñación, así como aceptar el malestar que la acompaña, sobre todo porque la distensión está vinculada con la creatividad, y por lo tanto el impulso creativo surge y resurge a partir del estado de *no integración*. La defensa organizada contra la

³³¹ Klein, Y., *Le vrai devient réalité* [1960], en Archivos Yves Klein [artículo online]. Recuperado de: <http://www.yveskleinarchives.org/documents/vrairealite_us.html>. [Consultado el 21 de septiembre, 2015].

³³² Sobre este tema se profundizará en el tercer capítulo.

³³³ Klein, Y., *Diario Yves Klein*, 5 de agosto de 1950, en McEvelley, T., «Yves Klein conquistador del vacío», *3ZU: revista d'architecture*, cit., p. 21.

desintegración despoja al individuo de lo que constituye una precondition del impulso creativo, y en consecuencia le impide llevar una vida creativa³³⁴.

En tal caso, si a partir de la función del pincel (como soporte/medio carnal/material del pigmento azul) se crea bajo el dominio del artista (puesto que esa elaboración creativa del cuerpo mantiene un vaivén con la psiquis aún no circunscrita al soma, con el pincel en una comunicación mutua), podemos hablar de una descentralización psicosomática en la sesión antropométrica afín a la primera existencia «fusional» del bebé-madre/ambiente. La psiquis del artista aflora, se mueve y crea en el espacio siendo esto «fuera» del sujeto solo en la medida que nuestra familiarizada percepción así lo muestra. Al igual que el óleo de Fred Klein, la fusión del *ser* con el ambiente o bicorporalidad es invisible para nuestros ojos.

Recordamos que: «El recién nacido no ha separado lo DISTINTO DE MÍ de lo que es PARTE DE MÍ, de modo tal que, por definición, lo DISTINTO DE MÍ o ambiente es PARTE DE MÍ, en lo que respecta al yo del bebé. No hay forma de sortear esta dificultad»³³⁵.

El traje de etiqueta de Klein que distancia la ejercitante acción de pintar del enjuagado artista contrastando con el pincel embadurnado de azul IKB, implica una correlativa asociación psicosomática. Pintar con los dedos, ensuciarse con el color es equivalente a una palpitación anímica, esto es, un movimiento trémulo interno equivalente a una colocación o centralización de la psique en su soma (un «yo» en primera fase) lo cual ya se adscribe a un campo psicológico. Igualmente, en la distancia obtenida en el uso de un rodillo rechazando la herramienta tradicional o pincel psicológico, Klein profería un carácter impersonal en un intenso pigmento absolutamente contrario al gestual expresionismo abstracto.

Klein se distancia de sus pinceles porque pretendía romper con la unidad *yoica* pero al pintar desde la distancia controlando su limpieza, dejando el bloque femenino como sostenimiento embadurnado de azul, sostenemos que entra en la unidad pareja de crianza

³³⁴ Winnicott, D. W. “El concepto de individuo sano”, Conferencia pronunciada en la División de Psicoterapia y Psiquiatría Social de la Real Asociación Médico-Psicológica, 8 de marzo de 1967, en *Obras escogidas III*, cit., p. 310.

³³⁵ Winnicott D. W., «Melanie Klein-sobre su concepto de envidia», Contribución para un simposio sobre la envidia y los celos escrito para una Reunión Científica de la Sociedad Psicoanalítica Británica, 19 de marzo de 1969. Leído por Enid Balint en ausencia de Winnicott, *Obras escogidas II*, cit., p. 491.

de Winnicott, por lo que da comienzo un nuevo proceso del ser vinculado a la acción de lo que sería un nuevo arte, lo que para Klein equivalía a salud, cuyo desarrollo puede precisarse como un ser orgánico (es decir, con sus fallas, su buena o mala salud, con una vertiente esquizoide, etc.).

Si el monocromo IKB se vincula con el estadio fusional no-diferenciado, (la no-diferenciación implica que la obra no actúe como objeto concreto, sino que opera como una especie de embocadura atmosférica laxa, sensitiva), el baile de un pincel que segrega azul y desemboca en la huella neofigurativa sin contornos y diferenciada concordablemente, supone la búsqueda de ese objeto por parte del artista-espectador (y con la ayuda de esos pinceles-femeninos), supone (re)encontrarlo y (re)crearlo. Así, Klein será capaz de (re)conocer el mundo y los objetos azules que de este forman parte.

La psiquis kleiniana columpiándose por el espacio prescinde de su soma kleiniano, saltando al pincel materno-ambiental, las cuales le dan la motricidad necesaria para su emplazamiento final o integración. La naturaleza divina es lo que permite la transfiguración del cuerpo al espíritu. Lo que se encuentra en juego es la constitución de una identidad (aquella que percibe la huella final, el mundo externo nuevo y sobresaliente que se ajusta a los deseos del artista).

Al hablar de transfiguración (para Ribettes supone el paradigma artístico de Yves Klein), antes de nombrar una construcción nueva del yo, debemos pensarlo como «una ida y una vuelta» con un nuevo sentido al mismo *ser* que ha demostrado que puede ser *otro* y volver al mismo *ser*, proeza nunca antes realizada. Lo entendemos como el inicio de un cambio: puede ser un renacimiento, una nueva etapa, enraizadas en esa base, la transfiguración como el pilar o pieza primordial de este cambio: un antes y un después en el mismo personaje: «Así, “el artista del mañana”, se “creará y se recreará a sí mismo”: será alguien “capaz de levitar con total libertad física”»³³⁶:

Transfigurarse es pensar en cada momento en la esencia central de pureza de la santidad, la respiración hace el resto —o sea, se expande por el cuerpo una nueva vida que entra en cada átomo por separado y rehace cada partícula infinitesimal, pasando del cuerpo ordinario a un cuerpo transfigurado—.

³³⁶ Klein, Y., *Dimanche* [1960], citado en Ortiz-Echagüe, J., *Yuri Gagarin y el conde de Orgaz...*, cit., p. 143.

Cada instante
cada acto
cada palabra
cada percepción
de mis cinco sentidos
debe ser para mí
envuelta en alegría
una alegría quizá
artificial y
un poco demasiado cohibida
al inicio, pero
que será poco a poco
una continua
iluminación
beber y comer
solo respirar
alegría.
Resulta necesario respirar lo divino
En todas partes³³⁷.

Hay que decir que esa vinculación de la transfiguración con una respiración que se expande por el cuerpo evoca un adentro y un afuera que son, en cierta manera redefinidos. Así, el interior que es transfigurado mantendría una relación distinta con un exterior sobrecogido, más amable, tal vez, el auténtico espacio pictórico. Esa vida que recorre su cuerpo y a su paso rocía cada átomo se vincula con la *imago* materna indigesta y su lucha por sobrevivir. La respiración contacta lo interno y externo como oportunidad para rehacer, reparar el cuerpo ordinario (rechazado) por otro que pueda levitar (de nuevo, connotaciones de defensa maníaca), cambiando la morfología de ambos parajes. Los ejercicios respiratorios y vocales característicos del yudo se relacionaban (como indicamos en el capítulo anterior de la investigación) con el control y la disciplina. Entre estas actividades, el agudo grito del *kiat*³³⁸ (que practicaba al amanecer en el silencio del campo, más concretamente, en la zona boscosa de Meudon, a las afueras de París³³⁹), exhalado comenzando por el diafragma en el final de sus movimientos con objeto de adquirir el equilibrio interior; buscando potenciar la comunicación con uno mismo y

³³⁷ Klein, Y., *Diario* [1954], citado en McEvilley, T. «Yves Klein conquistador del vacío», *3ZU: revista d'arquitectura*, cit., p. 21.

³³⁸ Kiai (気合), deriva de Ki (気), mente, respiración o espíritu; y, Ai (合, 合い) unir. El significado vendría a ser «unión de energía», «unir el espíritu»; «unión de mentes»; «espíritu concentrado y unido».

³³⁹ Stich, S., *Yves Klein*, cit., p. 55.

medir y paralizar al oponente. A través de este grito y con gran concentración, Klein trataría de desarrollar facultades superiores a lo meramente físico, densificando su energía, proyectando una personalidad capaz de prevenir o vencer el ataque.

Klein, al inhalar la vida segregada por el exterior, cambia por dentro, y ello le permite percibir el exterior de forma distinta: lo que verdaderamente cambia es él mismo y su percepción.

Para McEvelley, la transfiguración presente en muchas de las obras de Klein secunda las doctrinas de Heindel: «Yves no había empezado todavía a dudar de la afirmación de Heindel de que el ser humano es perfectible mediante su propio esfuerzo. Durante todos estos años Heindel rigió su vida con instrucciones minuciosamente detalladas: qué comer, cuánto y con qué frecuencia: cómo respirar; incluso cómo soñar. La fuerza acumulada de estas disciplinas, prometía Heindel, prolongada durante al menos siete años, no solo domaría el ego “taimado”, sino que “transfiguraría” realmente el cuerpo físico, átomo por átomo, en una criatura más noble, capaz de flotar a su aire en el espacio sedoso y de descifrar con una mirada el jeroglífico de la naturaleza»³⁴⁰.

Así es como Klein abjura de su yo: trata de moderar la comunicación entre el «afuera» y el «adentro», aspirando corpúsculos diferenciados del mundo físico que actúan como filtro-bebedizo de la *imago* interior que conciliará su amor por un exterior puro, sublime e ideal. Tal es la energía y la agilidad con la que la piel se disuelve en concordia con el mundo que nuestra individualidad se desdibuja en un torbellino. Localizamos esta repentina pero sintónica oleada *yoica* hacia la continuidad ambiental en Goleman y su concepto de «flujo» o estado de gracia o absorción beatífica en el que extáticamente el sujeto se vacía del mismo, no existe absorbiéndose la conciencia de sí mismo. Exige, igualmente, un excelente grado de control en el que las emociones se activan al máximo en una determinada acción:

Tal vez la experiencia que mejor refleje este estado sea el acto de amor extático, la fusión de dos personas en una unidad fluidamente armoniosa. El rasgo distintivo de esta experiencia extraordinaria es una sensación de alegría espontánea, incluso de raptó. Es un estado en el que uno se siente tan bien que resulta intrínsecamente recompensante, un estado en el que la gente se absorbe por completo y presta una atención indivisa a lo que está haciendo y su conciencia se funde con su acción. La reflexión excesiva en lo que se está haciendo interrumpe el estado de «flujo» y hasta

³⁴⁰ McEvelley, T., «Yves Klein conquistador del vacío», *3ZU: revista d'arquitectura*, cit., p. 21.

el mismo pensamiento de que «lo estoy haciendo muy bien» puede llegar a ponerle fin. En este estado, la atención se focaliza tanto que la persona solo es consciente de la estrecha franja de percepción relacionada con la tarea que está llevando a cabo, perdiendo también toda noción del tiempo y del espacio. Los momentos de «flujo» [continúa Goleman] son momentos en los que el ego se halla completamente ausente. Paradójicamente, sin embargo, las personas que se hallan en este estado exhiben un control extraordinario sobre lo que están haciendo y sus respuestas se ajustan perfectamente a las exigencias cambiantes de la tarea³⁴¹.

Dentro de esta ascensión de la marea, la primera alucinación de un exterior estremecido será, además de preverbal, cenestésica, esto es, sin localizar. La huella derivada del bloque femenino simultanea con el mismo cuerpo (abdominal y torácico) de Klein:



Figura 23. *Antropometría sin título (Autorretrato)* [ANT 170], 1960, 167 x 123 cm. Pigmento seco en resina sintética sobre papel sobre tela. Hiroshima City Museum, Hiroshima

2.2. El pincel

Seguimos definiendo los componentes que conforman la unidad o fusión de la sesión en secciones separadas. El llamamiento a las modelos se apoyaba, como se añadió anteriormente, en una sospecha de cautiverio:

Tengo claro qué es lo que me llevó a querer trabajar con modelos desnudas: quería evitar convertirme en prisionero de las muy espirituales esferas de la creación. Si no, me habría enemistado con el sano juicio, que una y otra vez nos comunica que somos seres de carne y hueso. No me interesaban los contornos del cuerpo, su forma, sus singulares colores, que fluctúan entre la vida y la muerte. Solo es importante la

³⁴¹ Goleman, D., *Inteligencia emocional*, Barcelona, Kairós, 2012, pp. 62-63.

realidad animada, pura y esencial de la carne. Al haber rechazado la nada, descubrí el vacío³⁴².

Klein extracta la realidad pura y esencial de la carne en la zona abdominal femenina: el eje sobre el que articulan los accesorios intelectuales (cabeza, brazos, manos) y, por un lado, la bóveda azul-celeste de un particular universo oculto para percepciones caducas y, por otro, una presencia carniforme inmediata. El bloque femenino es el ascenso que proporciona la inspiración y la infalibilidad del sostén de la espiración. Esta es la auténtica «sensualidad en la atmósfera» que elimina la duda del artista sobre sí mismo y sobre la esclavitud de las «esferas espirituales de la creación». La fusión que impide circunscribir la piel no localiza la respiración vital: «Tomamos aire sin ser conscientes de ello»³⁴³.

A esa compañía de las modelos solicitada por Klein, añadía: «[...] yo solo quería trabajar en compañía de las modelos, pero no que posaran para mí. Había pasado demasiado tiempo solo en aquel taller vacío: no quería quedarme solo por más tiempo en aquel vacío maravillosamente azul que estaba abriéndose. Aunque pueda parecer raro, ¿se acuerdan de que era perfectamente consciente del hecho de que para nada tenía el vértigo³⁴⁴ que sentían mis predecesores cuando se encontraban cara a cara con el vacío absoluto, que naturalmente es el verdadero espacio pictórico? Pero, habiendo tomado conciencia de tal cosa, ¿cuánto tiempo podría vivir aún seguro?»³⁴⁵.

La presencia de las modelos no solo parece estabilizar su condición encarnada sino que también renueva la atmósfera del taller del artista. Si el pincel femenino supone el

³⁴² Klein, Y., *Manifiesto del hotel Chelsea*, en Arnaldo, J., *Yves Klein*, cit., p. 88.

³⁴³ Klein, Y., «Nous respirons sans nous en rendre compte» en *Le vrai devient réalité* [1960], Archivos Yves Klein [artículo online]. [Fecha de consulta: 15 de octubre de 2015].

³⁴⁴ Charles Rycroft asociaba el vértigo a una falta de sostén materno: «El vértigo es una sensación que se manifiesta cuando el sentido del equilibrio se ve amenazado. Para el adulto es una sensación que, generalmente, aunque no siempre, va asociada con las amenazas que se ciernen sobre el mantenimiento de la postura erecta, habiendo, por tanto, una tendencia a pensar en el vértigo exclusivamente en términos de tales angustias relativamente maduras como son el temor a caerse, el miedo a las alturas, olvidándose que los niños, mucho antes de poder ponerse en pie, experimentan amenazas a su equilibrio y que algunas de sus primeras actividades, como el aferrarse a algo o agarrar algún objeto, representan intentos para mantener la seguridad de sentirse apoyados por la madre. A medida que el pequeño aprende a arrastrarse y luego a andar, la función de apoyo de la madre va trasladándose crecientemente al suelo; esta debe ser una de las principales razones de que inconscientemente se equipare la tierra a la madre y de que los trastornos neuróticos del equilibrio se remontan tan a menudo a conflictos relacionados con la dependencia de la madre». Citado en Winnicott, D. W., «La angustia asociada con la inseguridad» [1952], Leído ante la Sociedad Psicoanalítica Británica, el 5 de noviembre de 1952, en *Escritos de pediatría y psicoanálisis*, cit., pp. 135-136.

³⁴⁵ Klein, Y., *Manifiesto del hotel Chelsea*, en Arnaldo, J., *Yves Klein*, cit., p. 88.

despliegue del soma del artista activando la psiquis, el estudio se aclimata a este proceso, del mismo modo que el pincel se ajusta a los deseos de Klein. Digamos que este clima posibilita una huella como producto del nacimiento del mundo tangible, lo cual es gracias a la asunción de sensibilidad materializada del color en el abdomen no contorneado de la modelo. Esto posibilita una creación que, no obstante, no deja de ser del artista:

La madre suficientemente buena da satisfacción a la omnipotencia del infante, y en alguna medida también le da sentido. Lo hace repetidamente. Empieza a tener vida el *self* verdadero, gracias a la fuerza que le cede al yo débil del infante la instrumentalización por la madre de las expresiones omnipotentes de este último³⁴⁶.

Estas marcas, paganas en mi religión de absoluta monocromía, me hipnotizaron inmediatamente y trabajé con ellas en secreto, siempre con absoluta colaboración, en aras de compartir las responsabilidades en caso de quiebra espiritual³⁴⁷.

Una de las colaboradoras muestra cómo secundando los afanes de Klein, se gesta una ardentía azul en su cuerpo, propio de la reverberación del soporte-sostén-medio ambiental: «Cuando trabajábamos en el “taller” elaborando las antropometrías, parecía definitivamente una especie de ceremonia: la modelo estaba físicamente impregnada de azul Klein (IKB), en silencio, en una atmósfera muy intensa: Yves [...] solo indicaba dónde debían aplicarse los colores. Cuando el cuerpo de la modelo se impregnaba de azul quedaba definitivamente transformado en una energía vital materializada; parecía convertirse en un medio para que fluyera la energía *ki*»³⁴⁸.

Esta energía que fluye a través del cuerpo femenino es una fuerza universal que permite el control de nuestro cuerpo a nuestra voluntad (digamos energía teledirigida). En un cuerpo como proyección y continuidad de la mente la respiración como nexo entre lo interno y lo externo adquiere gran importancia. Esta fuente universal y energética es ilustrada por Klein:

Nuestro cuerpo físico se compone de un esqueleto y de carne. Por el interior de los huesos circula la médula, una sustancia de consistencia prácticamente idéntica a la del cerebro. Los huesos son las líneas del cuerpo. La línea es intelecto, razón,

³⁴⁶ Winnicott, D. W., “La distorsión del yo en términos de self verdadero y falso” [1960], en *Obras escogidas I*, cit., p. 587.

³⁴⁷ Klein, Y., en *ibídem*.

³⁴⁸ Palumbo Mosca, E., «Su Yves», citado en Follo, A., «Monochromy, void and Kata: on going references to the Orient in Yves Klein’s oeuvre», en Corà, B., y Moquay, D., *Yves Klein* [catálogo de exposición], Milán, Silvana Editoriale, 2009, pp. 42-43. Citada en López Arnaiz, I., «Yves Klein en Madrid. La fragua de una artista» en *Anales de Historia del Arte*, 2014, vol. 24 (n.º esp. diciembre), 219-236.

academicismo, carne, pasión y todo cuanto fue creado por la mente tras la caída del hombre, el pecado original; es aquello que lo sustenta todo, sin lo cual nada estaría vivo. El espíritu, pura sensibilidad, la vida misma del hombre es independiente de esas cosas, pese a hallarse vinculada a lo físico y lo emocional³⁴⁹.

Como se indicó anteriormente, la habilidad del pincel es equivalente a la prestación del ego de la madre que actúa en el mismo artista. La superficie abdominal cubierta de pigmento azul concierne esa liviandad carnal urgida por Klein y se presta como apoyo (*yoico*) del color que, recordando a Kristeva, supone una esencia descentralizadora del yo (recordemos que para Klein el color es «sensibilidad indefinible, sin forma y sin límite»). Es más, esa descentralización *yoica* del color «toca el cielo» cuando toca la piel femenina. Tras esa culminación, comienza la adaptación del pincel-femenino que permite renovar la identidad y sus relaciones con el medio.

El pincel asume la habilidad para ejecutar la resultante huella inauguradora:

Con la citada técnica el centro de gravedad del ser en la organización ambiente-individuo puede alojarse en el centro, en el núcleo más que en la cáscara. El ser humano que ahora estará desarrollando una entidad partiendo del centro puede quedar localizado en el cuerpo del bebé, pudiendo así empezar a crear un mundo externo al mismo tiempo que adquiere una membrana limítrofe, y un interior. De acuerdo con esta teoría, al principio no existía un mundo externo, aunque nosotros en tanto observadores, pudiéramos ver a un pequeño dentro de un medio. Lo engañoso que esto puede ser queda demostrado por el hecho de que a menudo creemos ver un pequeño cuando a través del análisis nos enteramos más tarde de que hubiéramos debido ver un medio que falsamente se desarrollaba hasta convertirse en un ser humano, escondiendo dentro de sí un individuo en potencia³⁵⁰.

La manera de habitar esa sensibilidad indefinible es «hacer cuerpo con la vida»; vida que es el mismo espacio, el yo desmontable a través del color, la psiquis aguijoneando el soma, una percepción «bebé-ambiente» estudiada por Winnicott, que después de haberla vivido, solo en parte podemos imaginar:

«Para mí, los colores son seres vivos, individuos muy evolucionados que se integran en nosotros, como en todo. Los colores son los verdaderos habitantes del espacio»³⁵¹. Y si ese ser vivo que se integra en nosotros es el germen de nuestro mundo interior que

³⁴⁹ Klein, Y., «el kiai», citado en Ottmann, K., *Yves Klein: obras y escritos*, cit., p. 65.

³⁵⁰ Winnicott, D. W., «La angustia asociada con la inseguridad» [1951]. Discurso leído ante la Sociedad Psicoanalítica Británica, el 5 de noviembre de 1952, en *Escritos de pediatría...*, cit., pp.138-139.

³⁵¹ Klein Y., «La aventura monocroma» [1959], citado en Arnaldo, J., *Yves Klein*, cit., p. 20.

comienza y habita el espacio del que dimanamos, el pre-espejo, el nivel identificativo es, por ello, de gran envergadura:

Hay colores alegres, majestuosos, vulgares, dulces, violentos o tristes. Los colores son humanos por lo mismo que son exteriores a nosotros mismos, y son parte integrante de nuestra persona y de nuestra vida interior. Ahí están, cargados de toda nuestra afectividad sentimental. Lo que hay de extraordinario es que, si se realiza bien esto, se es libre ¡puesto que el color es libre!, está disuelto instantáneamente en el espacio. Contemplando un color terriblemente triste, por ejemplo, nos sentimos bañados, disueltos en un espacio extraordinaria e incommensurablemente triste, es la libertad triste más vasta que el infinito. La línea va hacia el infinito, mientras que el color es infinito³⁵².

Igualmente, la fusión de ambas partes coordina la respuesta del pincel a los deseos del artista como una identificación del primero con el segundo. El pincel no solo sabe cómo debe actuar según la actitud o gesto del artista, además del procedimiento óptimo al manejar y mover físicamente el color³⁵³, sino que, en el afán de su tarea se aísla de lo externo, concentrándose en ese proceso y, tras la finalización de la sesión y con la alborada del mundo tangible, se retiran de la sala, dando paso simbólicamente a una vía hacia la independencia (lo cual equivale a una suerte de destete, aunque la huella materna permanezca ahí). El nacimiento del mundo tangible (que responde a la omnipotencia del artista) implica un logro psicosomático y, aunque se trate de una predisposición biológica heredada, Winnicott nos recuerda que su concreción no es posible sin una participación activa de un ser humano que sostenga al bebé.

Es así como, a través de procesos naturales, el infante desarrolla la organización del yo adaptada al medio ambiente, lo cual no ocurre automáticamente, y por cierto sólo puede ocurrir si en primer lugar el *self* verdadero [...] se ha convertido en una

³⁵² Ídem.

³⁵³ «Por manipulación se entiende la provisión ambiental que se corresponde estrechamente con el establecimiento de una asociación psicosomática. La manipulación contribuye a que se desarrolle en el niño una asociación psicosomática que le permite percibir lo “real” como contrario a lo “irreal”. La manipulación deficiente milita contra el desarrollo del tono muscular y contra lo que llamamos “coordinación”, y también contra la capacidad del niño para disfrutar de la experiencia del funcionamiento corporal y de la experiencia de SER, en pág. 1069-70. Sin una manipulación activa y adaptativa suficientemente buena, realizar la tarea desde dentro bien puede resultar muy arduo, y quizá demuestre que es realmente imposible que ese desarrollo de la interrelación psicosomática quede adecuadamente establecido», en Winnicott, D. W., «La pareja madre-lactante» [1960], Psico UNAB, [artículo en línea]. [Fecha de consulta: 4 de abril de 2015, a las 16:35h.].

realidad viva, gracias a la adaptación suficientemente buena de la madre a las necesidades vivas del infante³⁵⁴.

Así, esta buena adaptación será la que produzca la sensación de omnipotencia exaltada en la figura del artista. Es importante recordar que en esta etapa, la madre se identifica con su hijo, si bien el niño no conoce madre ni objeto externo alguno: «Aquí la identificación es el punto de partida del niño. No es que se identifique con la madre, sino más bien que no conoce a una madre ni objetos externos; e incluso esta formulación es errónea porque todavía no existe un *self*. Cabría decir que el *self* del niño en esta etapa temprana solo existe en potencia; cuando un individuo regresa a este estado, se fusiona con el *self* de la madre»³⁵⁵.

La diferenciación del pincel desnudo y empapado en IKB del traje *tuxedo* del artista nos recuerda que la psiquis, encontrándose relacionada con el soma, no se circunscribe a este todavía. De esta manera, el artista pinta sin sostener el pincel, marcando la distancia, sin mancha alguna. La continuidad reconocida en la fusión entre artista y pincel es invisible a nuestros ojos, así como lo era la auténtica acción en el retrato de Fred Klein. En ese aspecto, nuestra percepción tradicional no es más que el trampantojo de la acción:

Ciertamente, el cuerpo entero consiste en carne, pero la masa esencial es el tronco y los muslos. Es aquí donde se encuentra el auténtico universo, la percepción oculta. La presencia de esta carne en el estudio me había estabilizado durante la iluminación causada por la ejecución de mis monocromos. Protegió dentro de mí el espíritu del culto a la «salud» que inmediatamente hace de nosotros participantes responsables y despreocupados en el universo³⁵⁶.

La percepción oculta se focaliza en la carne, en el bloque del cuerpo humano, el abdomen, los pechos, el vientre y los muslos femeninos, el santuario de un «estar siendo» cuya salud nos permitirá existir. Naturalmente, la representación de esta percepción es figurativa. Solo depende de quien mira, de modo que lo más conveniente sería reaprender a ver y destituir la imagen ofrecida por nuestros ojos. Así, esa presencia carnal era un medio para evitar la abstracción, esto es, para hacer figurativa esa percepción real y para aportar sensibilidad a los monocromos. Espinoso asunto supone asimilar esa composición de monocromía como «vida-figurativa». Tal realidad figurativa característica de la

³⁵⁴ Winnicott, D.W., «La distorsión del yo en términos de self verdadero y falso» [1960], en *Obras escogidas I*, cit., p. 591.

³⁵⁵ Winnicott, D. W., «La pareja madre-lactante», cit.

³⁵⁶ Klein, Y., *Le vrai devient réalité*, cit.

presentación ambiental «sabida pero no hablada» requiere un estímulo óptimo para el efectivo desarrollo del esfuerzo (a)perceptivo por parte del espectador. Es necesario encarar esa forma de descubrir la vida con un nuevo color evocador cuyo intercambio promueva tintes objetivos y figurativos además de dar a ese estado de fusión la condición de figurativa, dando voz al capacitado para «ver». Lo sustraído de la imaginación se ejecuta en la realidad auspiciada por el color.

Tampoco resulta casual que en el empleo del pigmento, descentralización *yoica*, y para aportar sensibilidad al monocromo, producto de sí mismo y con el que es capaz de establecer una identificación, Klein requiera presencia carnal que evite la abstracción (el estilo de Raymond que propulsó la discordia y el miedo a la *imago* muerta tras ser devorada).

Igualmente, ese sistema tegumentario del pincel que garantiza salubridad al ser gotea azul. Al igual que la energía de aquellos monocromos transpirables esperaba a ser absorbida por el espectador, el pigmento IKB que pende y abraza al abdomen del pincel constituye una auténtica excreción. Esta relación en términos de excreción fue del gusto de Klein e incluso en *Le vrai devient réalité* mencionaba su deseo de mezclar el polvo del pigmento con la sangre femenina:

Incluso debería renunciar a los colores y en cambio trabajar con la transpiración de las modelos mezclada con polvo, quizá incluso con su propia sangre, la savia de las plantas, el color de la tierra, etc., y el tiempo cambiará los resultados adquiridos al monocromo IKB³⁵⁷.

La consecución de un pigmento preparado con la mezcla de polvos IKB y sangre femenina (deducimos que menstrual) utilizado como color (descentralización *yoica*) y precursor del monocromo IKB ofrece connotaciones intrauterinas: el polvo puro absorbiendo las sustancias nutritivas de la sangre y formando un pigmento mesenquimal. No obstante, su prematura muerte impidió que el artista produjera su personalísima sustancia coloreada. Así, la excreción azul del pincel nos lleva, decíamos, a las energías desprendidas por los monocromos que, aunque inmateriales, son comestibles:

Por lo tanto, una alimentación exitosa constituye una parte esencial de la educación del bebé. Del mismo modo, pero no desarrollaré este tema aquí, el niño necesita de la forma materna para recibir las excreciones. El niño necesita que la madre acepte

³⁵⁷ Ídem.

una relación expresada en términos de excreción, una relación que está en su apogeo mucho antes de que el niño pueda contribuir a ella mediante un esfuerzo consciente y de que pueda (quizá a los 3, 4 o 6 meses) desear dar algo a la madre, debido a un sentimiento de culpa; es decir, a reparar por su ataque ávido³⁵⁸.

El esfuerzo consciente nos lleva de nuevo al canibalismo como forma de arte, aquello que Klein espera *ser-reparado* gracias a nuestra permanencia hacia su obra. Por el momento esa relación excrementicia nos revela que «el bebé se alimenta de un pecho que forma parte de él y la madre da leche a un bebé que forma parte de ella». El perseverante amoldamiento del pincel concede al artista la ilusión de que lo que él crea existe verdaderamente:

Imaginen a un bebé que nunca ha sido alimentado. Aparece el hambre, y el bebé está listo para crear una fuente de satisfacción, pero no hay ninguna experiencia previa que muestre al bebé lo que puede esperar. Si en ese momento la madre coloca el pecho allí donde el bebé está listo para esperar algo, y si se le da tiempo al bebé para que se familiarice con la situación, usando la boca y las manos, y quizá también el sentido del olfato, el bebé «crea» precisamente lo que se puede encontrar allí. El bebé eventualmente tiene la ilusión de que ese pecho real es exactamente el resultado de la creación surgida de la necesidad, la avidez y los primeros impulsos de amor primitivo. La vista, el olfato y el gusto se registran en alguna parte, y después de un tiempo el bebé puede crear algo muy parecido al pecho que la madre le ofrece. Mil veces antes del destete es posible dar al bebé este contacto particular con la realidad externa a través de una mujer, la madre. Mil veces ha existido el sentimiento de que lo deseado fue creado, para descubrir luego que estaba allí. A partir de todo esto se desarrolla la creencia de que el mundo puede contener lo que uno desea y necesita, con el resultado de que el bebé abraza esperanzas en el sentido de que hay una relación viva entre la realidad interna y la externa, entre la creatividad primaria innata y el mundo en general compartido por todos³⁵⁹.

El azul además de ser el arranque conector a la realidad externa o despunte del reino preciso y tangible dadas sus longitudes de onda, puede, gracias a la pericia de su soporte-sostenedor (senos, vientre y muslos), proporcionar una esperanza de lo que el mundo debería ser. Recordamos las palabras de Matisse: «Los colores te conquistan cada vez más. Cierta azul se introduce en tu alma. Cierta rojo afecta a tu presión sanguínea. Cierta color te tonifica. Es la concentración de los tonos. Se inaugura una nueva era».

³⁵⁸ Winnicott, D.W., «Nuevas reflexiones sobre los bebés como personas» [1947], en Bibliotecas de psicoanálisis [artículo online]. Recuperado de: <<http://www.psicoanalisis.org/winnicott/bebepers.htm>>. [Consultado el 13 de mayo, 2015]

³⁵⁹ Ídem.

Sostenemos que si el color supone la ruptura de la unidad individual del ego, la modelo adherida al pigmento aporta el sostén físico *yoico* que la habilita para interpretar y ejercer las indicaciones de un artista en comunicación y continuidad invisible (pintar sin mancharse). Ese azul del bloque femenino es el principio de la realidad interior resultante tras la conformación de la huella o realidad externa.

El pigmento comienza a aferrarse al pecho (Fig. 24) hasta habitar el bloque entero. La indiferenciación hacia este bloque inaugura lo que Winnicott llamaba objeto subjetivo (objeto-todavía-no-separado) que será el constitutivo de la posterior realidad interior del sujeto. Este objeto subjetivo posibilita la ilusión de la creación. La experiencia de ilusión es la que produce el descubrimiento-creación de lo que la modelo le ofreció. El bloque presentado para ser creado será lo que posibilite la confianza en el poder para crear y en el mundo creado.

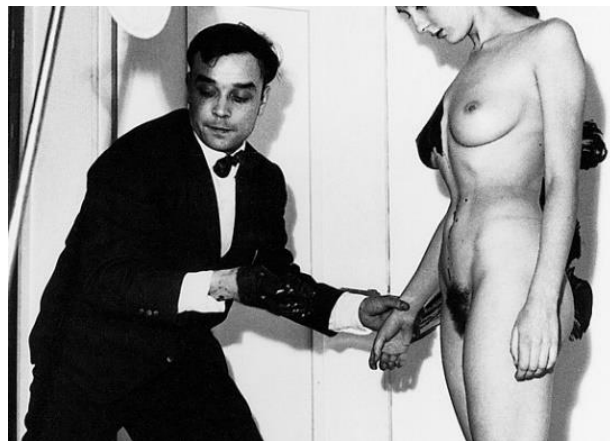


Figura 24. Klein ensayando antropometrías con la modelo Michèle, 1960. Fotografía: Harry Shunk-John Kender

Igualmente y como se verá más adelante, sería posible apuntar a un pincel vivo-azul-femenino como objeto transicional, esto es, aquel objeto que forma parte tanto del bebé como de la madre y que establece la primera posesión material (pulgar, un trozo de tela, chupete, muñecos, etc.) (Fig. 25). Winnicott nos recuerda que la misma madre puede convertirse en un objeto transicional.



Figura 25. Fotografía de Yves Klein, ca. 1934, Archivos de Yves Klein

Así, comenzando por el pecho como objeto subjetivo indiferenciado del artista, experimentada la omnipotencia gracias a la adaptabilidad del pincel y establecido el pecho como objeto diferenciado en la huella, se abren los mecanismos proyectivos e introyectivos.

Cuando el bebé se convierte en pecho (que es su madre), Winnicott sostiene que se crea y fija un *self* femenino en el sujeto. Localizamos esta identificación a partir del primer toque al pecho gracias a la despersonalización instaurada en el pigmento además de la integridad reluciente que contribuye a la creación del elemento femenino puro. La relación establecida con este elemento, afirma Winnicott, «allana el camino al sujeto objetivo la idea de tener un *self* y el sentimiento de realidad que nace de la sensación de poseer una identidad»³⁶⁰. El trayecto poético que refunda la realidad es desfilado por pinceles. Pinceles que acogen este deseo de identificación y lo movilizan; acogen la fiabilidad que Klein divisa en sus carnes, el apoyo y agarre (del ser) que le permite la integración (esa salud que supone el ser de carne y hueso). Durante la sesión antropométrica el pincel es creado, aunque sabemos que existía tiempo atrás y que esperaba a ser descubierto. Los cimientos de la experiencia del ser dimanan de la actividad del elemento femenino atendido por la madre.

El estudio del elemento femenino puro, destilado e incontaminado, nos conduce al SER, única base para el autodescubrimiento y para el sentimiento de existir (y después a la capacidad para desarrollar un interior, para contener, para hacer uso de

³⁶⁰ Winnicott, D.W., «Sobre los elementos masculino y femenino escindidos» [1966], en *Realidad y juego*, cit., p. 110.

los mecanismos de proyección e introyección, y para relacionarse con el mundo en términos de introyección y proyección)³⁶¹.

La confiabilidad proporcionada por los modelos se registra en la comunicación telepática existente entre pincel y artista. Mientras, Klein y su posición, su estabilidad, su traje impoluto, su «estar siendo» garantizan la coordinación, correspondencia y concordia necesaria para la evolución del ser. Lo que más adelante se llamaría *performance* comienza con una estructura unitaria análoga a la de un humano, con la creación de un elemento femenino que desarrolla la experiencia del ser: las sesiones antropométricas presentan ese ambiente facilitador como concepción del artista además del pigmento nuevo. Es necesario un acto/acción que despliegue este ser potencial y un agente pincel-femenino activo que inaugure la identificación bilateral. Solo entonces trenzarán los hilos energéticos e invisibles que mueven a los pinceles hasta la conformación de la huella parcial, primer atisbo de la realidad.

Ciertamente, Klein pretendía establecer una distancia con el pincel clásico tradicional (el psicológico), esto es, con un utensilio familiarizado con el oficio de sus padres. Inanidad, ausencia y, sobre todo, tránsito³⁶² son connotaciones asociadas a este pincel. Su falta de aliento, de respiración, comunica la disolución de la *imago* interna canibalizada que luchaba por sobrevivir. Solo la presencia materna mantiene vivo al objeto que Winnicott llamaba transicional³⁶³. Solo a partir de un objeto subjetivo (pecho-bloque) se desarrolla el objeto transicional o pincel desentumecido gracias a la acción femenina. La resolutive *imago* materna kleiniana lucha por sobrevivir energizando al objeto transicional-pincel que crea la alucinación.

Cuando Klein expresa que «Mi forma de ser [...] es crear/hacer pintura», insistimos en la necesidad de revisar las propiedades de ese *ser* y la implicación de un (yo) *soy*. Winnicott

³⁶¹ Winnicott, D.W., *Realidad y juego*, cit., p. 107.

³⁶² Tránsito implica viaje pero también: «la muerte de una persona santa y justa o que ha dejado buena opinión con su virtuosa vida, y muy especialmente de la Virgen María», Real Academia Española (RAE): Banco de datos (CORDE) [en línea]. Recuperado de: <www.rae.es>. [Fecha de consulta: 27 de octubre de 2015]. Se asocian estas connotaciones a las ausencias de Raymond en aras de propulsar su carrera.

³⁶³ «Repárese en cuál es la secuencia cuando la madre está ausente. El bebé se aferra a su objeto transicional. Luego de un cierto-tiempo la madre internalizada se diluye y el objeto transicional deja de tener significado. En otras palabras, el objeto transicional es simbólico del objeto interno, al que la presencia viva de la madre mantiene vivo», en Winnicott, D. W., *El destino del objeto transicional* [1959], [trabajo preliminar para conferencia pronunciada en la Asociación de Psicología y Psiquiatría Infantil, de Glasgow, el 5 de diciembre de 1959], en *Obras Escogidas II*, cit., p. 72.

sostiene que la unidad bebé-pecho es una cuestión de ser mientras que el encuentro del bebé con el pecho implica un hacer en tanto que hablamos de una confrontación. Del *ser* deriva el *hacer*, pero no puede haber un *hago* antes de un *soy*. El pigmento envuelve y contiene al bloque femenino o pre-espejo (recordamos de nuevo a Kristeva y a la amenaza del *yo* que implica el color). Primero es el *ser* (ser no implica un [yo] soy³⁶⁴) y luego es el hacer. Tras el *ser-fusionado*, el *yo* implica el hacer/crear arte con su nuevo pronombre personal, con el que Klein encontrará y creará los objetos en su azul omnipotente.



Figura 26. Yves Klein aplicando pintura azul a la modelo de una antropometría, París, 1960. Fotografía (detalle): Harry Shunk-John Kender

Hay que decir que si la huella es expresión de una nueva realidad tangible que manifiesta una colocación psicosomática, debiéramos entenderla como una consecuente representación fantasmática de la presencia de la carne. No obstante, en el universal camino a la personalización psicosomática o al pronombre personal, existen multitud de variantes. A partir de aquí reinterpretemos la apreciación establecida por Lynda Nead en relación a una fotografía tomada a uno de los pinceles vivientes (la modelo Michèle, 1960). Nead describe al pincel viviente denunciando su pasividad y una falta de expresión en el rostro de la modelo. La imagen muestra a una de las modelos o pinceles vivientes sujeta por la mano borrosa del artista en la esquina inferior izquierda (Fig. 27).

³⁶⁴ Sin existir un (yo) soy y sin encontrarse la psique acomodada en el soma, el bebé utiliza el *self* de la madre (esto es, los pinceles-vivientes) que le proporciona su apoyo y sostén.

Atendiendo a las teorías de Winnicott expuestas en esta investigación, si «pasividad» significa falta de acción y «rostro inexpresivo» implica opacidad gestual, ocurre que no existe una identificación o correspondencia adecuada por parte del pincel hacia el artista, por lo que los hilos energéticos e invisibles resultan parcamente cercenados. Por esta cisura vuelve a trepar de nuevo una discordia desatada, puesto que este gesto pasivo (esto es, el pincel deja actuar a los demás desvinculándose de la acción e instaurando ella misma una pauta esquizoide³⁶⁵) gasifica el ambiente (¿no sugiere esa mano borrosa del artista el principio constante de un derrumbe desintegrador artístico?). No existiendo una identificación y derrocado el pre-espejo, la omnipotencia de Klein no es más que un amañío y la huella que interpreta el inaugurado mundo tangible es producto de una defensa contra una amenaza real de desintegración, rasgo distintivo del trastorno esquizoide. La base de la experiencia del ser se ve truncada, lo cual resonará en la acción y en la vida creativa.



Figura 27. «Pincel-viviente», antropometrías de la época azul, Galería Internacional de Arte Contemporáneo, París, 9 de marzo de 1960

³⁶⁵ Esta incomunicación identificativa de sesgo esquizoide nos lleva a Fairbairn, para el que, sumado al afán de Klein por el bloque femenino o «la orientación hacia los objetos parciales que se encuentra en individuos que exhiben rasgos esquizoides es, en gran medida, un fenómeno regresivo determinado por relaciones emocionales insatisfactorias con sus padres, en particular con su madre, en una etapa de la niñez posterior a la temprana fase oral en que tiene su origen esta orientación. El tipo de madre particularmente proclive a provocar tal regresión es la madre que no logra convencer a su niño, mediante muestras espontáneas y genuinas de afecto, de que lo ama como persona», citado en Fairbairn, W. D. D, *Estudios psicoanalíticos de la personalidad*, Buenos Aires, Home-Paidós, 2003, p. 13.

Así, la sesión antropométrica desplegaría una identidad basada en un «estado de caos organizado» enmascarado como defensa a la falta de respuesta ambiental. Esto significa que la resolución que implica la eclosión de la huella, aunque suponga una centralización psicosomática, es debida dicho estado: «Se establece un estado caótico y se lo mantiene firmemente, sin duda para ocultar una desintegración subyacente más grave que constituye una amenaza constante». Así, la resultante cohesión psique-soma surge como defensa a ese estado de caos. El riesgo de desintegración es una esquizofrenia conminatoria a partir de la formalización de la huella como afección de una emergente especie de arte.

2.3. La técnica de estampación

Si la conformación de la huella supone el inicio del mundo externo, las múltiples estampaciones por parte de los modelos constituyen la organización para el decisivo alojamiento de la psique en el soma, esto es, el fenómeno par «integración-no integración»³⁶⁶. Así, por momentos es posible no sentir la necesidad de integrarse gracias a la seguridad en el sostén materno (función del yo auxiliar de la madre) asociada a la comunicación extrasensorial o simpática.

Los pinceles vivientes estampan sus cuerpos en la tela evocando las pinturas prehistóricas de las cuevas o la tradicional técnica japonesa de estampación que utilizaba peces (tradición conocida por Klein durante su estancia en Japón en 1952 y 1953). No podemos dejar de mencionar a Sándor Ferenczi cuya simbología vinculaba el medio acuoso con la existencia intrauterina (pez = pene; pez en agua = fecundación/pene en vagina/niño en vientre). Emergiendo del medio fluido, el pez funciona como soporte de la tinta como el pincel femenino se embadurna en azul. El sostenimiento aquí se descubre en el agua como medio del pez, como su empapamiento recalca la unidad indiferenciada de ambos (el pez/pincel como sostén auxiliar).

³⁶⁶ Winnicott introduce el par *integración/no integración* para describir el proceso que determina un movimiento dialéctico que estimula el *desarrollo emocional*, activa la *creatividad* y promueve el *gesto espontáneo* del individuo. El *desarrollo emocional temprano* bascula de un *estado de no integración* a otro de *integración del yo (ego-integration)*, de la inmadurez a la madurez. Son dos estados interdependientes uno de otro, en modo alguno antagónicos, salvo en ciertas situaciones y en función de un determinado contexto, en Lacruz Navas, J., «El gesto espontáneo», *Escritos winnicottianos*. Recuperado de: <elgestoespontaneo.com>. [Fecha de consulta, 20 de octubre de 2015].

Shinichi Segi (entrevistado en Tokio por Jean-Yves Mock en agosto de 1980) recuerda una interesante conversación sostenida con Klein en Japón en 1953. Estaban hablando sobre la tradición japonesa de entintar un pez y aplicarlo al papel para obtener una huella de la forma de la escama. La palabra que designa ese proceso transcrita al alfabeto latino es *gyotaku* (*gyo* «pez» y *taku* «frotar»); Klein con su acento francés, lo pronunciaba *yitaku* y Segi replicaba que esa pronunciación alteraba el significado: ahora era una mujer, y no un pez lo que se estaba entintando y estampando³⁶⁷.

Esta inofensiva confusión, aunque azarosa, resulta un tanto oportuna. Pronunciar *yitaku* denota *jitaku*, esto es, «hogar», «casa propia» e «inicio» (魚拓/*Gyotaku*-自宅/*Jitaku*). Se suma a esto la concepción de Klein sobre la caligrafía japonesa: «En la actualidad, la línea es incluso relegada a manifestaciones más decididamente sucintas por esa necesidad de alcanzar lo absoluto. Prueba de ello es la rápida evolución en estos últimos años de la caligrafía japonesa; la línea desaparece y se transforma en una serie de formas sin contornos, o casi, que vuelven a llenar toda la superficie de un modo prácticamente uniforme... Se acabaron los psicológicos barrotes lineales»³⁶⁸. Recordamos, con este episodio, la superficie sin entrometidas nubes del cielo nativo de Klein y la firmeza de la morada incorpórea.

Sándor Ferenczi apostaba por el influjo de la madre en el origen del ser humano. En *Masculino y femenino* (1929) muestra como la transición de una existencia en el líquido amniótico a otra atmosférica recuerda simbólicamente a la adaptación orgánica de los animales a la vida terrestre y aérea:

Imaginen la superficie de la Tierra totalmente cubierta de agua. Toda la vida vegetal y animal se desenvuelve todavía en un *medium* acuoso. Pero las condiciones atmosféricas y geológicas hacen que parte del suelo marino se eleve por encima de la superficie de las aguas. Los animales y las plantas, que se hallan de repente situados en un terreno seco tienen que perecer o tienen que adaptarse a la vida terrestre y atmosférica: ante todo deben acostumbrarse a extraer del aire, y no del agua como hasta entonces, los elementos gaseosos necesarios para su supervivencia (el oxígeno y el gas carbónico). Quedémonos por un momento con los animales más desarrollados, que vivían en el agua, nuestros más lejanos antepasados en la serie de los vertebrados, los peces. Es posible, y los biólogos lo creen así, que algunas especies de peces no fueran depositadas en terreno completamente seco, sino que pudieran sobrevivir en mares de aguas poco profundas, donde las condiciones les permitieron adaptarse a la respiración aérea, es decir, sustituir las branquias que ya

³⁶⁷ Citado en McEvelley, T., «Yves Klein conquistador del vacío», en *3ZU: revista d'arquitectura*, cit., p. 43.

³⁶⁸ Klein, Y., *Las reflexiones de Klein sobre la batalla entre la línea y el color en Dimanche*, cit., citado en Ottmann, K., *Yves Klein: obras y escritos*, cit., p. 9.

no les eran útiles por pulmones. He afirmado en otra ocasión que, a mi parecer, no son únicamente las variaciones debidas al azar, o a un uso continuado las que participan en la formación de órganos nuevos o mejor adaptados, sino más bien un poderoso deseo. La necesidad de utilizar medios de locomoción para buscar el alimento condujo al desarrollo de órganos motores propios: patas y pies. Y de este modo tendríamos un pez saltando sobre el suelo y respirando por los pulmones, en otros términos: una rana³⁶⁹.

Aquí el medio establece paulatinamente la demarcación entre lo telúrico y lo pelágico y la adecuación-integración al nuevo medio externo. La adaptación progresiva a la realidad, la concatenación entre ambos mundos, el reflejo acuoso del vientre (Fig. 28 y la aclimatación ambiental que mejora la subsistencia del sujeto (rana) (Fig. 29).



Figura 28. *Antropometría sin título* (ANT. 20), 1962, 71,5 × 43,5 cm. Pigmento azul sobre lienzo. Colección privada

Figura 29. *Antropometría sudario sin título* (ANT SU 14), ca. 1960, 205 × 90,5 cm

Indicamos en el primer capítulo las inclinaciones de Klein hacia el yudo. Sintonizados con el artista, los pinceles vivientes utilizan llaves y movimientos basados en la defensa:

«El yudoka ordinario no solo entrena espiritualmente sino física y emocionalmente. El verdadero yudoca practica el espíritu con una sensibilidad pura»³⁷⁰. La observación de Stich resalta la controlabilidad de este interjuego por la que el espíritu-físico-emocional configura la identidad definitiva del yudoka. Mucho más que un deporte, para Klein el

³⁶⁹ Ferenczi, S., *Obras completas. II*, Barcelona, RBA, 2006, p. 339.

³⁷⁰ Stich, S., *Yves Klein*, cit., p. 256.

yudo es un medio para explorar el entorno, la naturaleza y el vacío. Sintiendo deseos de pintar a sus modelos al observarlas pasear sobre el tatami blanco de su estudio, tanto incorporar en su obra como teatralizar con pinceles femeninos vivientes que secretan azul resultan buenas fórmulas para obtener un yo en concordia con el mundo (el yo y el no-yo). Tal y como señala Stich, ese mundo (re)conocido por Klein conforma el epicentro de su arte.

«La finalidad del niño es la gratificación, la tranquilidad de cuerpo y espíritu. La gratificación trae paz, pero el niño percibe que al gratificarse pone en peligro lo que ama. Normalmente llega a una transacción, y se tolera considerable la gratificación sin permitirse ser demasiado peligroso. Pero, en cierta medida, se frustra, de modo que debe odiar alguna parte de sí mismo, a menos que pueda encontrar algo fuera de él que lo frustre y que soporte el odio»³⁷¹. Ese «fuera de él que lo frustre y que soporte el odio» es la clave del canibalismo o de una experiencia instintiva que verdaderamente refuerce el yo (esto es, madurez, salud).

Adquiere preponderancia en el yudo el virtuosismo de la técnica de respiración, capaz de sinalifar la exterioridad a la interioridad y la interioridad a la exterioridad consolidando una piel que corresponda a ambas partes. En otras palabras, la concordia apropiada para una «personalidad perfecta»³⁷². Tal objetivo requiere, según los preceptos del yudoca, una postura apropiada y canalizable por la cual el flujo respiratorio debe deslizarse por debajo del ombligo (inspiración y espiración)³⁷³. La respiración, esto es, lo que verdaderamente hace *viviente* al pincel (el respirar como síntoma de vida), abdominal, controlada y óptima vitaliza gracias a su impulso coordinativo.

En palabras de Jigoro Kano, fundador de la Escuela Kodokan: «El objetivo del yudo es utilizar la fuerza física y mental más efectivamente. El entrenamiento es para comprender el verdadero significado de la vida a través del adiestramiento mental y psíquico. Hay que

³⁷¹ Winnicott, D.W., «La agresión» (1939), en *El niño y el mundo externo*, cit., pp. 175-176.

³⁷² Risei Kano escribió a Klein en 1953: «El judo Kodokan, como ya sabes... [es] una idea moral: es el logro de la personalidad perfecta».

³⁷³ «A una determinada edad, quizás alrededor de los cinco meses, el niño ya puede relacionar la excreción con la alimentación, y las heces y la orina, con la ingesta oral, lo cual coincide con la adquisición inicial de un mundo interno personal que, por lo tanto, tiende a localizarse en el vientre», en Winnicott, D.W., «El primer año de vida» [1958], en *Bibliotecas de psicoanálisis* [artículo online]. Recuperado de: <<http://www.psicoanalisis.org/winnicott/primvida.htm>>. [Consultado el 13 de mayo, 2015].

desarrollarse a uno mismo como persona y convertirse en un ciudadano útil para la sociedad»³⁷⁴.

La técnica de la estampación reivindica la contextura de la integración en la transición del azul adherido de un cálido sostén cutáneo a un espacio que lo emancipa. La respiración en el momento del contacto con la tela es el punto neurálgico del que ramifica la fisonomía de la exterioridad de la huella. Un cambio de naturaleza que se adecua gracias al previo ambiente facilitador:

Quando la escena no es dominada por la privación ni la deprivación y, en consecuencia, el ambiente facilitador puede darse por sentado en la teoría de las etapas más tempranas y formativas del crecimiento humano, en el individuo se desarrolla gradualmente un cambio en la naturaleza del objeto. [...] En esta etapa temprana, el ambiente facilitador le proporciona al infante la experiencia de omnipotencia. Por esto entiendo más que el control mágico; entiendo que la expresión incluye los aspectos creativos de la experiencia. La adaptación al principio de realidad se produce naturalmente a partir de la experiencia de omnipotencia, es decir, dentro del ámbito de una relación con los objetos subjetivos. [...] El infante que experimenta omnipotencia bajo la égida del ambiente facilitador crea y recrea el objeto, incorpora gradualmente el proceso y reúne un respaldo mnémico³⁷⁵.

2.4. La huella

El trabajo se realizó por sí solo delante de mí, con la colaboración absoluta de la modelo, y estaba en condiciones de demostrarme a mí que soy digno de este dando la bienvenida a la obra dentro del mundo tangible de una manera adecuada llevando un tuxedo³⁷⁶.

El posicionamiento hacia la señal naciente en el mundo tangible como una antonimia del interior del observador es la que revela que la psiquis ha estacionado en el soma. Se trata, en palabras de Winnicott, de «una presentación regularizada del mundo» que puede ser reafirmada creativamente. El proceso interrelacional entre la psique y el soma («psique» que, aun dependiendo del buen funcionamiento cerebral, no se localizaba en el mismo) termina con la incrustación de la primera en el segundo con la marcha de los pinceles vivientes tras descargar su impresión. Durante el curso de esta fase, el movimiento de Klein impulsaba, como su traje trataba de demostrar, inmaterial e imaginativamente la actividad somática de las modelos, las cuales percibían sus preferencias. La conformación

³⁷⁴ Klein, Y., *Le vrai devient réalité*, cit.

³⁷⁵ Winnicott, D. W., «El comunicarse y el no comunicarse que conducen a un estudio de ciertos opuestos» (1963) en *Los procesos de maduración y el ambiente facilitador*, cit.

³⁷⁶ Klein, Y., *Le vrai devient réalité*, cit.

de la huella conlleva que el centro imaginativo agrade en el artista, en su cuerpo vivo y salutífero.

Esta salud que nos hace vivir, inconscientes y responsables a la vez de nuestra participación esencial en el universo. Fuertes, sólidos, poderosos y frágiles, como los animales en estado de sueño despiertan al mundo de la percepción. Esta salud que nos hace ser³⁷⁷.

La teatralidad de los pinceles se hace efectiva en la huella, dijimos, en la búsqueda del objeto y de su creación. Algunas de las antropometrías testifican el arrebatamiento de una auténtica guerrilla de pinceles, registrándose el ardor de su actividad o el movimiento corporal por encima de una imagen reposada, más precisa o inequívoca. Como dice Stich: «Es una batalla de carácter sexual y militar; una batalla con el aura de exuberancia irrefrenada, de éxtasis orgásmico, caos orgiástico y violencia salvaje. El espíritu de Eros y el de Tánatos se unen al liberarse el cuerpo del control ejercido por la mente. Las necesidades físicas, sensoriales e incluso puramente animales alcanzan su expresión»³⁷⁸. La agitación de estos pinceles como muestra de manumisión o tensión instintiva forma parte del camino hacia la integración y se relaciona tanto con el canibalismo (como se verá en el próximo capítulo) como con esa búsqueda, coerción y recreación del objeto (la huella del bloque femenino como primer atisbo de la realidad neofigurativa); tras este pandemónium, la tormenta desatada de fuerzas descubrirá un torso femenino que se yergue, que sobrevive.

La salud que nos hace ser implica el alojamiento psicosomático en la concienciación de la huella. Reinterpretamos la integración a partir de la confluencia con el espacio («somos ectoparásitos de la madre» diría Ferenczi) con lo luminoso y lo primigenio. «El hombre ha sido desterrado lejos de su alma coloreada»³⁷⁹.

Winnicott vinculaba la buena salud con la responsabilidad que supone la integración. La huella de Klein indica el inicio del establecimiento de relaciones con la materialidad a partir de una evanescencia, resultado de un intervalo en el que se posó y se separó la carne. Testifica la ausencia de lo que invisiblemente formaba parte del apoyo *yoico* del

³⁷⁷ Ídem.

³⁷⁸ Stich, S., *Yves Klein*, cit., p. 180.

³⁷⁹ Klein, Y., citado en Stich, S., *Yves Klein*, cit.

ser, con arreglo a la imaginación del espectador, para dar paso hacia una nueva independencia que solicita una toma de conciencia.

Este estado fisionable conserva la marca de la fusión como una sedimentación depositada en la esfera interna como consecuencia de la acción gravitatoria de la personalización. Gracias a la acción del azul podemos registrar una huella que concilia ausencia del yo auxiliar-ambiental y la presencia de lo naciente gracias a ese yo auxiliar-ambiental («El yo del infante es muy fuerte, pero solo gracias al yo auxiliar que le proporciona una madre suficientemente buena, capaz de dedicar su *self* total a adaptarse a las necesidades del infante, retirándose gradualmente de esa posición a medida que la criatura necesita que esa adaptación sea menos estrecha. Sin este yo auxiliar, el yo del infante carece de forma, es débil, se fragmenta con facilidad, y es incapaz de crecer siguiendo los lineamientos del proceso de la maduración»³⁸⁰). La huella permanece ahí, reposando en el curso del presente-continuo «estar resurgiendo» a partir de un torso femenino que es recreado.

La presencia materno-ambiental ofrecida por la huella nos lleva nuevamente a esos coruscantes veranos en Cagnes-sur-Mer en un parpadeo majestuoso en el que se retiene el objeto de luz. Klein quiso realizar impresiones antropométricas fotosensibles visibles solo con la luz del día con el químico Bernard Furth³⁸¹.

La revelación e iluminación o «el misterio de una obra que está a punto de suceder», en palabras de Ribettes, no solo redefine la percepción y concepción de la obra externa sino también al sujeto-artista en sí.

Así, simbólicamente, el misterio de la Encarnación es una personalización basada en el verbo hecho carne y en cómo el hijo de Dios se hace hombre sin dejar de ser Dios, lo cual supone que la omnipotencia pervive (sobrevive) y no existe proceso de desilusión (la sombra o los barrotes de la prisión). Si Klein sintió cierta presión por su piel, este misterio atenuante ofrece solución al aunar una realidad tangible con un poder divino que parte del seno de la Virgen María, cuya destreza permite la presentación de este mundo al pequeño, que depende del modo en el que el mundo le es presentado. Ribettes señalaba

³⁸⁰ Winnicott, D.W., «El trastorno psiquiátrico en los términos de los procesos infantiles de maduración» Conferencia del Dorothy Head Memorial, pronunciada en la Sociedad Psiquiátrica de Filadelfia, Instituto del Hospital Pennsylvania, Filadelfia, [octubre de 1963], en *Obras escogidas I*, cit., p. 688.

³⁸¹ Fruto de una conversación con Furth, el proyecto nunca se realizó. Stich, S., *Yves Klein*, cit., p. 250.

una «[...] radiante sensualidad concentrada en la atmósfera. La materialización de la presencia inmaterial incandescente del cuerpo femenino»³⁸². La materialización es la percepción de la carne deslindada y el verbo es el gesto de la diosa que le reconoce como un nuevo ser.

La predisposición de Klein hacia los mitos resulta concebir la integración como un rito iniciático y solemnizador de una nueva era, ya presente en la exposición *Le Void*: «El término de iniciación, en su sentido más genérico, denota un conjunto de ritos... cuya finalidad es producir una alteración decisiva en la condición religiosa y social de la persona que va a ser iniciada. En términos filosóficos, la iniciación equivale a un cambio básico en el estado existencial; el novicio emerge de su ordalía investido de un “ser” totalmente distinto al que poseía antes de la iniciación; se ha transformado en *otro*»³⁸³. La ceremonia organiza los rudimentos de la elaboración imaginativa de un funcionamiento corporal que actuarán en el nuevo ser.

Proyectar mi huella fuera de mí mismo (¡lo hice!). Mis pies y manos se impregnan con el color, me encontré a mí mismo confrontándome con todo aquello que era psicológico en mí. ¡He demostrado que tengo cinco sentidos, que sé cómo encontrarme a mí mismo para funcionar! Y entonces perdí mi infancia... como todo el mundo (uno no debe hacerse ilusión sobre esto). Repitiendo este pequeño juego como un adolescente, rápidamente me tropecé con la nada³⁸⁴.

El azul que resbala por el bloque femenino se aferra y tras asimilarse al pecho/bloque (elemento subjetivo), se coloca en la huella registrando el vínculo azul para reajustar un nuevo-yo (azul) en estado armónico y a gusto con la huella externa. En ese aspecto, el mismo pincel-viviente azul permite la transición a la «humanidad azul». La huella siempre recordará la impronta de la modelo y su pérdida equivale a la pérdida de la piel de la modelo/madre. Esto es lo que Winnicott llamaba objeto transicional, la alucinación del mundo azul tangible conducido por el que era el utensilio de trabajo de Raymond, un pincel, ahora vivo y femenino:

A mi entender, a estos objetos los encontramos en diversos procesos de transición. Uno de ellos se vincula con las relaciones de objeto; el bebé se lleva el puño a la boca, luego el pulgar, luego hay una mezcla del uso del pulgar y de los demás dedos, y escoge algún objeto para manipularlo. Poco a poco comienza a usar objetos que no

³⁸² Ribettes, J. M., *Yves Klein contre C.G. Jung*, cit., p. 75.

³⁸³ Eliade, M., *Rites and Symbols of initiation: The Mysteries of Birth and Rebirth*, p. 18. Ottmann, K., *Yves Klein: obras y escritos*, cit., p. 127.

³⁸⁴ Klein, Y., *Le vrai devient réalité* (1960), en Archivos Yves Klein...

son parte de él ni de la madre. Otra clase de transición tiene que ver con el pasaje de un objeto que es subjetivo para el bebé a otro que es objetivamente percibido o externo. Al principio, cualquier objeto que entabla relación con el bebé es creado por este —o al menos esa es la teoría a la que yo me adhiero—. Es como una alucinación. Se da cierto engaño, un objeto que está a mano se superpone con una alucinación. Como es obvio, aquí tiene suprema importancia la forma en que se conduce la madre o su sustituto. Habrá madres que son buenas y otras que son malas en lo que atañe a posibilitar que un objeto real esté exactamente allí donde el bebé alucina un objeto, de modo tal que el bebé se haga la ilusión de que el mundo puede ser creado y de que lo que es creado es el mundo. [...] De hecho, esto pone en marcha la capacidad del bebé para el uso de símbolos, y si el crecimiento prosigue su marcha el objeto transicional resulta ser el primer símbolo. En este caso el símbolo es al mismo tiempo la alucinación y una parte objetivamente percibida de la realidad externa.

El objeto transicional localizado en el pincel (embadurnado con el pigmento), como un objeto presentado por la madre/mujer que posibilita la alucinación que crea el mundo mágico a través de la huella azul. Tal es la realidad tangible creada por Klein, tal es el acontecimiento impecable, insólito y extraordinario que inicia una estación: la era azul. No obstante, cabe preguntarse ¿qué diferencia existiría entre el incipiente adentro-afuera entre espectador-huella/mundo y el adentro-afuera delimitado por unas espirituales líneas propias de Kandinsky? Si existe una reducción de la forma en aras de una espiritualidad, la psique nunca se arriesgaría a escapar de su celda somática y, sin heroicidades, ponderaría el espíritu interno transigiendo una opaca realidad externa inaceptable en la que Raymond vive cuando ha sido canibalizada. En esta nueva realidad no habrá ni (o)presión ni cisma alguno. Acertadamente, Ribettes señalaba hasta qué punto Klein triunfa en el combate contra la línea al crear una figura compuesta únicamente de color, sin contorno o «protección mortífera»:

Este gesto absolutamente innovador descubre la solución a una problemática mayor en su obra. Los pinceles vivientes crean la figura solo por el color, sin línea ni dibujo: la antropometría o la victoria del color sobre la línea. Toda la apuesta radica en la derrota de la línea. Es necesario advertir que en esta materialización directa de la figura sin el dibujo, el artista encuentra la respuesta de una lucha fundamental: la sensualidad lírica del color contra la dictadura tiránica y rígida de la línea. La lucha contra lo negativo en la que Klein ha comprometido de golpe todo el significado de su arte³⁸⁵.

³⁸⁵ Ribettes, J. M., *Yves Klein contre C.G. Jung*, cit., p. 77.

Lo que se crea en el acontecimiento de esta renovación *yoica* y externa de este desnudo orgánico y primigenio es una nueva forma de integración y de existir más concorde, permeable y libre.

La victoria sobre la línea desatando el color implica ir a la raíz del arte y enmendar las modalidades perceptivas de la representación. El color conoce y contacta con el ambiente como un ser humano, valiéndose de un sostén que es él mismo y del que ni es consciente. La esperanza de una realidad azul que se vuelve auténtica y con la que es posible identificarse.

Ribettes interpreta algunas de las huellas antropométricas como la representación de los órganos sexuales masculinos y femeninos. Mientras que los pechos y el torso femenino se asemejan a la sombra del pene y de los testículos, la vagina se intuye en los muslos, como labios vaginales de la vulva. Es una cópula:



Figura 30. *Antropometría de la época azul* (ANT 82), 1960, 156,5 × 282,5 cm

Figura 31. *Antropometría sudario sin título* (ANT SU 9), ca. 1960, 141 × 136 cm

Esta apreciación pudiera recordar a la imagen de acoplamiento o «*imago* de los padres acoplados» en la que, establece Melanie Klein, en una fase precoz se fragua una fantasía en la que la madre contiene al pene del padre o al padre en su totalidad y en la que el padre contiene el pecho de la madre o a la madre en su totalidad. Una unión sexual parental muy vinculada a la representación de una mujer que posee un pene. Proponemos otra imagen ligada a la antropometría que compararemos con un dibujo de Winnicott. Sugerimos que la representación oculta es la siguiente:



Figura 32. Dibujo madre-hijo. Fuente: Winnicott, D. W. Obras escogidas RBA

Figura 33. Antropometría de la época azul (ANT 82) (detalle), 1960, 156,5 × 282,5 cm

Figura 34. Retrato de Marie Raymond y de Yves Klein, Fred Klein (1898-1990), 1929, 61 × 46 cm. Óleo sobre lienzo

Así y aunque la huella muestre la realidad diferenciada, la transición deja a la madre presente (en una dependencia relativa) en la mismísima huella: es el reflejo de la encubierta y perpétua *imago* que radica en nuestro interior. El sostén en la madre que sujeta al niño y la fusión en su azul comunal y envolvente, el verdadero mundo azul de Yves Klein radica en una *Virgen con el Niño*.

El trabajo se terminó allí, ante mí, con la total colaboración de la modelo. Y pude saludar su nacimiento en el mundo tangible, de una manera apropiada: en traje de noche³⁸⁶.

¿Por qué idearía Klein en 1957 una *Escultura táctil* que consiste en una caja de madera blanca con una apertura para meter la mano y palpar (y descubrir) un cuerpo (femenino) desnudo («beautiful nude models, with generous curves, of course»)?³⁸⁷. El objeto se encuentra, se descubre, se crea existiendo previamente gracias a un soma invisible que permite el despliegue imaginativo. En la sesión antropométrica el artista elegante se distancia del pecho-bloque y en la escultura táctil toca, excluyendo el lado engañoso de los ojos. Klein nos invita a ver de una manera nueva (y a ilusionarnos con ello). «La

³⁸⁶ Klein, Y., en *ibídem*.

³⁸⁷ La galería Cayón de Madrid ha expuesto por primera vez esta obra en España y en Europa utilizando un modelo masculino en cucullas. Se trata de una escultura ideada por Klein en 1957 que no llevó a cabo por considerarla «un poco prematura». *Yves Klein, íntimo* [catálogo de la exposición celebrada en Espacio en Blanca, Galería Cayón del 10 de septiembre al 21 de noviembre de 2015]. «Eran cajas perforadas por dos agujeros cubiertos con manguitos. La idea consistía en meter las manos en los manguitos hasta los codos y tocar, sentir la escultura dentro de la caja sin poder verla. Pienso ahora que no mostré esas cajas porque había alcanzado muy rápidamente tal punto de perfección en estas esculturas táctiles, que consideré ventajoso esperar un poco. Este punto consistía simplemente en el hecho de colocar dentro de las cajas algunas esculturas vivas, tales como hermosas modelos desnudas, de formas muy redondeadas, naturalmente. Pero era un poco prematuro durante ese período. Había tenido a la policía en mis talones inmediatamente», Klein Y., citado en Stich, S., *Yves Klein*, cit., p. 97.

iniciación de la relación objetal es compleja. Solo puede producirla la provisión ambiental de la presentación del objeto, realizada de un modo tal que el bebé cree el objeto. La pauta es la siguiente: el bebé desarrolla una vaga expectativa que tiene su origen en una necesidad no formulada. La madre adaptativa presenta un objeto o una manipulación que satisface las necesidades del bebé, de modo que este empieza a necesitar exactamente lo que la madre le presenta. De esta manera llega a tener confianza en ser capaz de crear objetos y de crear el mundo real. La madre le proporciona al bebé un período breve en el cual la omnipotencia es algo que se experimenta»³⁸⁸.

El nacimiento de una nueva naturaleza tangible se proclamaba en la reposada fusión de los reinos de agua y aire, o en la aparición de un introductorio bloque femenino, presentes en las cosmogonías. Esta vez, este mundo será liberador, jamás una trampa, sin debilidades psicológicas, sin «sombra de la prisión», responderá a la omnipotencia y a las expectativas que de este tengamos. En otras palabras, será lo suficientemente bueno. Este es el mensaje profético de los elementos de la naturaleza cosmogónicos.

«La idea de *libertad* será experimentada de una manera nueva mediante la *imaginación* incondicionada y sus formas de expresión espiritual»³⁸⁹ (las cursivas son mías).

La libertad era el gran designio de Klein. Ser libre, rescatar al color de la tiranía. El procedimiento para nuestro ungido es el arte que, dicho sea de paso, es salud. La unidad-dual del primer estadio humano esparce las semillas para la imaginación y esta es requisito indispensable para ganarse la libertad. Análoga libertad a aquella que el artista experimentó durante sus primeros meses de vida en la azul Cagnes-sur-Mer, el gran ascendiente sobre Klein al que asciende en ese viaje realístico-imaginario.

2.5. La sinfonía monótona-silenciosa

Ese sonido continuo fue privado de su ataque inicial y del final mediante un proceso electrónico y, de ese modo, emergía del espacio sin abandonarlo nunca del todo, volvía a adentrarse a él, y luego regresaba al silencio. [...] el sonido continuo, prolongado hasta lo interminable, desprovisto de su ataque y conclusión, creaba una sensación de vértigo, una aspiración de sensibilidad, fuera del tiempo; mi sinfonía no existía ni siquiera cuando estaba en el aire, surgiendo de la fenomenología del

³⁸⁸ Winnicott, D. W., «La integración del yo en el desarrollo del niño» [1962], en *Obras escogidas I*, cit, p. 496.

³⁸⁹ Klein, Y., «Manifiesto de la Escuela de Sensibilidad» [27 de marzo de 1959], en Arnaldo, J., *Yves Klein*, cit.

tiempo, porque no había nacido y no había muerto tras existir en el mundo de nuestras posibilidades de percepción consciente; era silencio, ¡una presencia audible!³⁹⁰.

Al principio del capítulo se indicó que a la puesta en escena antropométrica le acompañaba una orquesta que interpretaba una melodía de una sola nota durante veinte minutos. A esta *Sinfonía Monótona*³⁹¹ le acompañaba el ilativo silencio de igual duración. El exclusivo sonido indiferenciado despojado de principio y de fin proporciona una sensación de vértigo al unísono de una «percepción positiva». Esta sensación de vértigo pudiera ligarse a una naturaleza auténticamente humana: la dificultad que entraña estrechar la uniformidad infinita codificando cada una las percepciones recibidas mientras uno comienza a experimentar la sensación de desasosiego de no alcanzar jamás el fin que proporciona la forma. En términos más sencillos, sin tener la más remota idea de cuándo y si va a finalizar esta transformación. Klein identificaba la ausencia de forma característica del infinito y de la atemporalidad, nociones oportunas para el acto transformativo de nacer (si bien las conexiones cerebrales del que nace no permiten nada más), cuya base monótona añade la riqueza necesaria para concatenar con el silencio vacío o «recepción afectiva» (de aquella «percepción positiva» monótona, en palabras de Riout):

Mi vieja *Sinfonía Monótona* de 1949, la cual fue interpretada bajo mi dirección por una pequeña orquesta el 9 de marzo, 1960, fue concebida para crear un «after-silence» después de todos los sonidos que habían concluido en cada uno de nosotros quienes estábamos presentes en esa manifestación. Silencio... Esta es la auténtica sinfonía y no el sonido durante su actuación. Este silencio es tan maravilloso porque garantiza casualidad e incluso a veces la posibilidad de verdadera felicidad, si bien solo por un momento, por un momento cuya duración es inmensurable³⁹².

³⁹⁰ Klein, Y., «La aventura monocroma: La epopeya monocroma», en Ottmann, K., *Yves Klein: obras y escritos*, cit., p.141.

³⁹¹ Interpretada en público por primera vez en 1957, aunque Klein fecha su creación en 1947. Stich propone como influencia sus frecuentes visitas al cementerio de Cagnes-sur-Mer: «Klein se sentía extasiado por el poderoso silencio de una gruta en las colinas que rodeaban Cagnes-sur-Mer y por los enigmáticos ruidos y murmullos que oía en el cementerio situado detrás de su casa. A menudo iría a meditar en la gruta, y a lo largo de su vida llevaría a sus amigos a oír los sonidos que afirmaba eran las voces de los vampiros o la respiración de los muertos. Si bien él y otros se daban cuenta de que en realidad eran ululaciones de búhos, esto nunca disuadió a Klein de creer en posibilidades alternativas. Pudo muy bien haber sido inspirado por la experiencia de la gruta y los sonidos del cementerio para concebir la idea —que a la larga desarrolló— de una composición musical basada en el sonido ronroneante de un simple tono sostenido», en Stich, S., *Yves Klein*, cit., p. 19.

³⁹² Klein, Y., *Le vrai devient réalité*, cit.

Con esta estructura Klein apunta a una dialéctica de opuestos, muy característica de su obra y forma de pensar (recordamos los opuestos incluyentes del primer capítulo). La perceptibilidad sonora fructifica en la recepción afectiva del silencio. No se trata, pues, de una negación de la comunicación, sino de un equivalente a esta, como la quietud frente a la huella equivale a movimiento.

Conquistar el silencio, para desollarlo y cubrirse a uno mismo con su piel para no ser jamás congelado espiritualmente. Me siento como un vampiro cara a cara con el espacio universal³⁹³.

Si la huella supone una nueva percepción tangible, existen rastros del azul que lo propicia en la inaugurada esfera interna. La zona interior se crea a partir de ese objeto subjetivo compartido madre-hijo en su continuidad. La mitosis hace aflorar esa zona auténtica interna con un surco testimonial de la fusión que abraza a una exterioridad afablemente azulada. El interior y el exterior se tocan, se sienten, se corresponden gracias al azul. Dando la bienvenida a ambas esferas, podemos saludar y comunicarnos secretamente con el neófito elemento femenino interior.

Estoy postulando que en la persona sana (madura en lo concerniente al desarrollo de la relación objetal) tiene que haber algo que equivalga al estado de la persona escindida, en la cual una parte se comunica silenciosamente con los objetos subjetivos. Cabe la idea de que el relacionarse y comunicarse significativamente es silencioso³⁹⁴.

El lenguaje verbal correspondería a una etapa posterior y es vestigio de una independencia más marcada y diferenciada, como establece Dolto «entre dos personas a las que solo les es posible compartir porque son distintas la una de la otra». Pero la comunicación silenciosa con el objeto subjetivo es, afirma Winnicott, la que proporciona el sentimiento de ser real.

No obstante, con el silencio sí se puede hablar de la existencia de un «interior», todavía bajo la égida de la omnipotencia y del ambiente facilitador. El límite *yoico* está preparado, al igual que los mecanismos proyectivos e introyectivos. El silencio afectivo nos encamina hacia un estado superior.

³⁹³ Ídem.

³⁹⁴ Winnicott., D.W., «El comunicarse y el no comunicarse que conducen a un estudio de ciertos opuestos» [1963] en *Obras escogidas I*, cit, p. 631.

[...] voy a intentar hoy hacer desfilar ante ustedes una imagen escrita de lo que es la corta historia de mi arte, a la que seguirá naturalmente, al final de mi exposición, un *puro silencio afectivo*.

*Mi exposición se terminará con la creación de un irresistible silencio a posteriori, cuya existencia está inmunizada contra todas las cualidades destructivas del ruido físico en nuestro espacio común, que no es otro, después de todo, que el espacio de un único ser viviente*³⁹⁵.

Ahora debemos replantearnos ese espacio común de un único ser viviente e inmunizado de todo ruido físico y preguntarnos ¿hasta qué punto la sesión antropométrica ha acondicionado el espacio para la posterior creación de un *self*-central³⁹⁶ concentrado en toda la sala (percibida esta como un interior vivo, orgánico) contrastada con una realidad (tangible-intermedia) que también ha creado con su azul IKB y que difiere del mundo exterior «verdadero» del ruido físico?

La existencia inmunizada responde al concepto de Winnicott sobre la salud (lo que para Klein significaba arte), sobre la invulnerabilidad del *self*-central a la intrusión de factores externos y sobre su preservación como parte de la búsqueda de una nueva identidad. El silencio establece una doble comunicación, muda por un lado con el objeto externo (huella) y otra silenciosa y personal que conecta a cada espectador con su verdadero ser, el núcleo verdadero, el universo como centro del hombre eternamente protegido e inmunizado a un destructivo (apagado) exterior. De esta comunicación no verbal (como lo sabido, no hablado), que es la prueba fehaciente de que estás vivo, surge la comunicación de un modo natural en la salud.

Esta es la doble comunicación existente en la parte final de la sesión antropométrica y se efectúa tanto fuera como dentro del sujeto. Es entonces cuando Klein comienza a debatir sobre el mito y el ritual en el arte con el artista Georges Mathieu. Mito, además de contar, significa «disfrazar de silencio», lo que expresa que lo que puede decirse en realidad no

³⁹⁵ Klein, Y., «Manifiesto del hotel Chelsea», cit.

³⁹⁶ «[...] el *self* central es el potencial heredado que experimenta una continuidad del ser y adquiere a su propio modo y a su propia velocidad una realidad psíquica y un esquema corporal personales. Parece necesario introducir el concepto del aislamiento de ese *self* central como una característica de la salud. Cualquier amenaza a ese aislamiento del *self* verdadero en esta etapa temprana genera una angustia importante, y las defensas de la temprana infancia aparecen en relación con el fracaso de la madre (o del cuidado materno) en prevenir las intrusiones capaces de perturbar ese aislamiento. La organización del yo puede salir al paso y abordar esas intrusiones, que quedarán recogidas en la omnipotencia del infante y serán sentidas como proyecciones». Winnicott, D. W., «La teoría de la relación entre progenitores e infantes» [1961], en *Los procesos de maduración y el ambiente facilitador*, cit.

revela realmente lo que quiere decir. «[...] (“El Tao que puede explicarse no es el Tao”). Con el desarrollo del pensamiento verbal, se va perdiendo progresivamente la realidad mágica y mitológica accesible y expresable con imágenes y reacciones corporales»³⁹⁷.

Respecto a esa comunicación no verbal, las investigaciones del neurólogo Joseph E. LeDoux han respaldado la importancia que supone la interacción entre el niño y sus cuidadores durante los primeros años de vida, a partir de la amígdala en la infancia. Como señala Goleman:

[...] la interacción —los encuentros y desencuentros— entre el niño y sus cuidadores durante los primeros años de vida constituye un auténtico aprendizaje emocional. En opinión de LeDoux, este aprendizaje emocional es tan poderoso y resulta tan difícil de comprender para el adulto porque está grabado en la amígdala con la impronta tosca y no verbal propia de la vida emocional. Estas primeras lecciones emocionales se impartieron en un tiempo en el que el niño todavía carecía de palabras y, en consecuencia, cuando se reactiva el correspondiente recuerdo emocional en la vida adulta, no existen pensamientos articulados sobre la respuesta que debemos tomar. El motivo que explica el desconcierto ante nuestros propios estallidos emocionales es que suelen datar de un período tan temprano que las cosas nos desconcertaban y ni siquiera disponíamos de palabras para comprender lo que sucedía. Nuestros sentimientos tal vez sean caóticos, pero las palabras con las que nos referimos a esos recuerdos no lo son³⁹⁸.

Klein se veía a sí mismo como un «poeta mudo» que comunica «sin hablar, en silencio, un cuadro inmenso y sin límite».

Esto depende mucho del éxito de mi cuadro escrito en su fase técnica y audible inicial. Solamente así el extraordinario silencio *a posteriori* en medio del ruido, lo mismo que en la célula del silencio físico, engendrará una nueva y única zona de sensibilidad pictórica de lo inmaterial³⁹⁹.

³⁹⁷ Whitmont, E. C., *El retorno de la diosa*, cit., p. 94.

³⁹⁸ Goleman, D., *Inteligencia emocional*, cit., p. 20.

³⁹⁹ Klein, Y., «Manifiesto del hotel Chelsea», cit.



Figura 35. *Antropometría sin título* (ANT 176), Yves Klein, 1960, 65 x 50 cm

Figura 36. Imagen del documental *Yves Klein, La Révolution Bleue*, Producción MK2 TV, Centro Pompidou. Escrito por Stéphan y François Lévy-Kuentz, dirigido por Francois Levy-Kuentz, 2006

Figura 37. *Globo azul*, Yves Klein, 1961. Colección privada

3. La luz reflectante

Deseo ser un hombre cuerdo, sólido, normal, muy normal dentro de la naturaleza tangible, y vivir en completa sensibilidad, en completa confianza, participando continuamente de la inmensa alegría de ser la vida misma, la vida eterna, exactamente como los pintores impresionistas figurativos y todos aquellos que han amado la vida sencilla, llena de una poesía auténtica y honesta...⁴⁰⁰.

Este apartado revela la importancia del estadio del (pre)espejo presente en el primer apartado del capítulo: el tratamiento del color azul como descentralizador del yo en el que el bebé se propaga a través del ambiente; continúa en la confluencia del torso femenino como nicho oportuno que sostiene la conformación de una nueva identidad, la semilla de la zona interna azul. Aquí, el (pre)espejo funciona en un ambiente y bebé indiferenciados y homogéneos. Si el pre-yo es color y es azul reflejado en su ambiente, la huella como mágico mundo externo tangible, creado sin barrotes de prisión, sin contornos gracias a la omnipotencia del artista, la zona interna gestada en la sesión antropométrica es todavía reflejo del mundo externo. De esta manera, existe una fuerte relación y evolución entre el azul como descentralizador del yo-incipiente zona interna y el azul mágico tangible externo (quizá, verdaderamente constituya la zona transicional de una nueva individualidad en el arte). Por ahora no cesa la reflectancia del mundo externo, el ambiente que ni se mustia ni se apaga le consigue la «bendición» de un ser de

⁴⁰⁰ Klein, Y., «La aventura monocroma» [1958], citado Ottmann, K., *Yves Klein: obras y escritos*, cit., p. 137.

individualidad diferenciada que le permite «sentirse real», que le responde y pervive en concordia con su mundo:

Fue entonces cuando observé «las marcas del cuerpo» de cada sesión. Desaparecieron inmediatamente, por lo que era necesario que todo se volviera monocromo⁴⁰¹.

También extraemos una calidez auténtica de un extensivo receptáculo para la luz ambiental en su azul célico: «La experiencia demuestra que ninguna de mis pinturas mejora al ser iluminada directamente por focos, o por medio de un barrido que pretenda hacer resaltar el relieve. Esa iluminación hace a mis pinturas brillantes y muy impresionantes, pero un poco artificiales. Por el contrario, no quiero que mis pinturas sean iluminadas de una manera “demostrativa” sino con la luz ambiental y general del vestíbulo. Mis obras de color, sean relieves o pinturas, son siempre más auténticas y misteriosas cuando no se iluminan directamente»⁴⁰².

Así, ahora el mundo evolutivamente es azul. Si la adaptabilidad y fiabilidad hacia el pincel-viviente es buena respondiendo a la alucinación sensorial, albergamos la convicción de que ese mundo venidero externo-tangible es mágicamente azul. Se infiere de esta prosperidad un acto de fe tan formidable como su alada levitación. Este génesis azulado no entra en discordia con la omnipotencia del artista y su nuevo ciudadano encuentra en el objeto un azul fresco, inédito que espera a ser desvelado en su creación, siempre que reciba la bendición absoluta y definitiva para zarpar, explorar y descubrir este nuevo azul. La bendición de la diosa hace real el descubrimiento del objeto, su constancia reivindica la vuelta a la vida de la *imago* interna de Klein, energizada durante su comunicación interna con el artista y esta vez, preparada para su prueba de fuego canibalística. No solo promete sobrevivir sino inaugurar una nueva era.

[Con respecto a la arquitectura del aire] [...] y eso nos permitirá vivir desnudos en cualquier lugar, a gusto en regiones inmensas atemperadas y transformadas en un auténtico paraíso terrenal recuperado. Será completamente natural que la modelo deje por fin el estudio conmigo, que yo tome las huellas de la naturaleza y, también marque el lienzo allí donde ella se siente bien, en la hierba, entre los juncos de la orilla o debajo de una cascada, desnuda, en posición estática o en movimiento, como un verdadero y finalmente sujeto integrado de naturaleza. Todos los fenómenos de

⁴⁰¹ Klein, Y., *Le vrai devient réalité*, cit.

⁴⁰² Stich, S., *Yves Klein*, p. 115.

la naturaleza como tema, humano, animal, vegetal, mineral o atmosférico, son de interés para mis naturometrías⁴⁰³.

Nuestro viaje, por lo tanto, no acaba aquí. Antes, durante y tras el canibalismo se evalúa la pervivencia del objeto a través de la conexión entre el interior y el exterior. El espectador forma parte del globo azul en su capacidad para recibir la impresión energética de su atmósfera ilimitada. En cierta manera, somos poseedores de la bendición de la diosa que autentifica el mundo azul de Yves Klein a partir de la recepción (rol ya comenzado durante la sinfonía monótona-silenciosa, la percepción calificada como positiva y la recepción afectiva). Esta es una fantasía de la realidad externa.

Deseo referirme a una forma de desarrollo que afecta especialmente la capacidad del infante para las identificaciones complejas. Tiene que ver con la etapa en que sus tendencias integradoras generan un estado en el que es una unidad, una persona total, con un interior y un exterior, y una persona que vive en el cuerpo, más o menos limitada por la piel. Una vez que lo exterior significa «no-yo», el interior significa yo, y se cuenta con un lugar para almacenar cosas. En la fantasía del niño, la realidad psíquica personal está ubicada dentro. Si está situada fuera, hay buenas razones para ello. En este punto, el crecimiento del infante toma la forma de un intercambio continuo entre la realidad interna y la realidad externa, que se enriquecen recíprocamente. El niño ya no es solo un creador potencial del mundo, sino que también se vuelve capaz de poblarlo con muestras de su propia vida interior. Gradualmente llega a «abarcar» casi todos los hechos externos, y la percepción es casi sinónima de creación. De nuevo tenemos un medio por el cual el niño logra el control de los hechos externos y del funcionamiento interior de su propio *self*⁴⁰⁴ [Fig. 38].

Tras saludar a la vida interior que silenciosamente descubrimos, es posible habitar el mundo azul. Aquí dan comienzo los mecanismos de introyección y proyección y el camino hacia la independencia⁴⁰⁵:

Quiero usar la superficie total de Francia como lienzo de mi próxima pintura. Este cuadro llevará por título «La Révolution Bleue».

Me siento obligado a tomar el poder en Francia (el país donde reina y resplandece constantemente una intensa calidad de sensibilidad en su estado material primigenio). No es el acto de asumir el mando lo que me interesa, sino la posibilidad de componer una pintura monocroma en mi nuevo estilo, «el refinamiento de la sensibilidad», a escala *total* y en Francia misma, sobre su extraordinario terreno, en

⁴⁰³ Ídem.

⁴⁰⁴ Winnicott, D.W., «De la independencia a la independencia en el desarrollo del individuo», en *Los procesos de maduración y el ambiente facilitador*, cit. p. 105.

⁴⁰⁵ En el caso de Klein convendría localizar el éxito de una independencia de ese azul propia de la dependencia relativa y mágica.

este santuario del mundo, este futuro soporte de primera calidad, usando como pigmentos «a sus gentes y el carácter tanto tangible como intangible de una cualidad dinámica, explosiva y neumática en el más alto grado.

Cada individuo de mi sistema será considerado, durante la creación de mi cuadro «France», un grano de pigmento... Para fijar las individualidades independientes de la gran multitud dinámica a la superficie de «France», quiero que esas individualidades descubran que son artistas; toda persona es, sin saberlo, un artista, un creador y un refinador de la sensibilidad⁴⁰⁶.



Figura 38. Imagen del documental Yves Klein, *La Révolution Bleue*, Producción MK2 TV, Centro Pompidou. Escrito por Stéphan y François Lévy-Kuentz, dirigido por François Lévy-Kuentz, 2006

Recordamos que ese azul trasudado por el ozono se ofrecía como soporte volátil de la firma poética del artista. Klein buscaba un tipo de cielo satinado, sin nubes intrusas ni escurridizos pájaros, capaz de comunicar esa «distancia infinita» e «inmediata presencia» a la que se refería Weitemeier. De hecho, esa primera firma iniciaría el himeneo entre ambas.

«El azul omnidireccional intensifica la luz reflejada antes de que esta llegue a nuestro ojo»⁴⁰⁷. El monocromo es también un aglomerante lumínico y la invención técnica de un color que resguarde la luminosidad adquiere conceptualmente una singular y compleja interpretación. Alumbrando una naturaleza sensible azul que asegure, con persistencia intemporal, un efecto aurífero que extasíe al espectador hasta el punto de desclavarse de sus caducas concepciones perceptivas.

Tras la unidad de fusión se abre paso la progresiva segregación a partir de una separadora piel que presenta el mundo como una fragmentación. Aunque se perfile un horizonte, el panorama azulado externo es producto de una reverberación como el mar lo es del cielo,

⁴⁰⁶ Klein, Y., «La grande forcé de ce mouvement...», citado en Ottmann, K., *Yves Klein: obras y escritos*, cit., p. 69.

⁴⁰⁷ Ball, P., *La invención del color*, cit., p. 48.

de aquel ambiente que en nuestra creación era habitado y no diferenciado. Es, efectivamente, el reflejo de un alma que crea una alucinación en la que cree como un dogma divino sustentado por el reflector. La ilusión es tan azul como el pigmento que resbalaba por la piel femenina, siendo la primera la posibilitadora de una concordia externa auténtica. El nuevo reinado mineral fundado por Klein como reflejo del reino de los cielos, tras la ascensión espiritual de Klein. .

«Yo no soy sino tú», Kahlil Gibran



Figura 39. Yves Klein realizando una antropometría en su taller, calle Campagne Première, Paris, 1960. Detalle. Fotografía de Harry Shunk

La consolidación del proveedor *self* vestal e inmaculado como realidad viviente e interna se da gracias a la persistencia y constancia materna. Este proceso preserva la reflectancia en busca del reconocimiento de la inconmensurabilidad interior como auténtica.

Estamos parados, digamos, frente a las esculturas azules de Yves Klein, inundándonos de luz azul reflejada. Un fotopigmento sensible al azul absorbe un fotón de luz azul y su unidad retinal reacciona cambiando su forma de torcida a recta. Esto permite al fotopigmento desencadenar una secuencia de sucesos a nivel molecular que provoca un cambio en los impulsos eléctricos en el nervio al que está unida la célula cono. Alguna región de la corteza cerebral cobra vida, y registramos «azul»⁴⁰⁸.

Precisamente, «cobrar vida» registrando azul equivale a reconocer la irrigación azul del ser y proyectar la respuesta «azul» que le autentifica. Esto es la gracia, de lo que ya hablaría tras el paso por el vacío:

Los visitantes de las galerías [...] llevarán consigo esta inmensa pintura en su memoria (una memoria que no derivaría para nada del pasado, sino que por sí sola

⁴⁰⁸ Ibídem, p. 68.

nos permitiría reconocer la posibilidad de acrecentar indefinidamente lo incommensurable en el interior de la sensibilidad humana). Siempre es necesario crear y recrear en un incesante fluir de lo físico, para conseguir la *gracia* que permita una creatividad real del vacío⁴⁰⁹ [la cursiva es mía].

Ottmann, recordando las referencias de esa «gracia» a la cristología, subrayaba su disposición para compartir el acto creativo original, fomentando la colaboración entre los artistas en detrimento del ego artístico. A través de la universalidad Klein buscaba individualidades con su ciudadanía azul cuyas nuevas pieles no fueran tan separativas (o poco comprensivas) con el *self* verdadero que, siendo reafirmado por el artista, encuentra un nuevo modo de comunicarse a través de la total reformulación de la figura. Los pinceles vivientes proporcionaron la fuerza que realizaba la omnipotencia del artista autentificando el ser verdadero de Klein. Así, cuando el artista trata de «rasgar el velo de su taller para merecer la gracia» muestra la apertura iniciática del proceso previo a la conformación de la huella:

Invitaba a las modelos al estudio, no para pintarlas como tales sino para gozar de su compañía. Pasaba demasiado tiempo solo en el taller; no deseaba permanecer aislado en aquel imponente vacío azul... Quería, más que nada, romper el velo del templo del taller, no dejar oculto nada de mis procesos y así, tal vez, merecer la «gracia» de recibir nuevos motivos de asombro... Los jirones de aquel velo desgarrado del templo me han proporcionado incluso unos sudarios portentosos. Todo me resulta útil⁴¹⁰.

Captar la sensibilidad del color, reaprendiendo a «ver» para la imperecedera creación y recreación de lo físico capaz de conseguir esa *gracia*, o bendición de la diosa que concede el deseo de una creatividad *real*: «El soñador tiene la impresión de bañarse en una luz capaz de realizar la síntesis de ligereza y de claridad. Tiene la conciencia de ser liberado a la vez del peso y de la oscuridad de la carne... En todo caso, el color es volumétrico y la dicha penetra al ser entero»⁴¹¹.

Así, la batalla por la supervivencia de la homóloga y subálvea *imago* de la diosa consigue la concordia necesaria para vivir en paz, para subsistir en la zona inmaterial y creativa y para ascender. Klein buscaría en la luz ambiental de un «Espíritu de la Concordia» a esta

⁴⁰⁹ Klein, Y., *Le vrai devient réalité*, cit.

⁴¹⁰ Ídem.

⁴¹¹ Klein, Y., citado en Espinosa, S., «El mundo inmaterializado: a propósito de Yves Klein» [artículo online]. Recuperado de: <www.ub.edu/las_nubes/archivo/ocho/autores/klein.htm>. París, 19 de noviembre de 2006. [Fecha de consulta: 23 de abril de 2015].

imago materna: «Una persona que piensa no tiene porqué ser una persona iluminada; la iluminación es pensar con un factor añadido; se refiere más bien a una visita espiritual, de algún espíritu ignoto. En cualquier caso, nadie puede decir que ese espíritu no existe, ni tan siquiera los materialistas. Desde luego que existe: es un momento propicio, quizá un momento orgánico propicio. De pronto, todo funciona de maravilla... [...] Vaya... fue un sueño iluminado, en el fondo bastante común. Antes había tenido otros que eran mucho más inmensos, mucho más fervientes, pero la visión ha vuelto a aparecer. Ha sido así algo repentino. Ahí estaba yo... Me he dicho enseguida: hay que intentarlo al menos una vez... tratar de elevarse, continuar volando mientras hablamos a fin de oír, de capturar el espíritu. [Tras mandar a Rotraut a buscar a una chica para que se acostara con Klein.] Resulta extraño pero, tras decir todo esto, creo que si tuviera a mi lado algún elemento de sensualidad inteligente, saludable, franca y sin sentimentalismo, tal vez, tal vez podría apresarla y conversar...»⁴¹².

La luz devuelve la vida a la *imago* canibalizada y la síntesis de ligereza y claridad es la muestra de su liberación. Si bien el gran desenlace es la reconstitución de la identidad y la reconciliación con el ambiente, no sería posible sin una gracia armonizadora y acomodaticia:

Seré un «pintor». Dirán de mí: es un «pintor». Y yo me sentiré un «pintor», uno *real* porque yo no pintaré más, o al menos en apariencia. El hecho de que yo «exista» como pintor será el trabajo pictórico más formidable de estos tiempos⁴¹³.

Así, deducimos la necesidad de crear un nuevo e innegable *yo*-pintor que destierra definitivamente al impostor. Además de la integración (concepto muy relacionado con procederes evolutivos) escondida en la anterior declaración, hay que atender a la respuesta (devolución de la luz tras su inscripción azul) o manifestación de la gracia. El pronombre «yo» que hace posible al «soy» cuya proporción pura se efectiva en el reflejo «yo soy pintor» → «él es pintor» → «me siento (real) pintor» por el que el «yo hago» se dignifica. A lo largo del trabajo hemos advertido el proceso preambular del «yo» encarnado que estrena el verbo. El «soy» favorece el «hago» y el «hago» es un sinsentido sin el «ser». «El *hecho* de que yo *exista*»: esto es, el hecho como acción, como resultado del «yo soy»,

⁴¹² Reflexiones de Yves Klein en una noche de insomnio. Klein, Y., citado en Ottmann, K., *Yves Klein: obras y escritos*, cit., p. 151.

⁴¹³ Klein, Y., «La aventura monocroma» [1959], citado en Ribettes, J. M., *Yves Klein contre C.G. Jung*, cit., p. 25.

conformará el «existo», esto es, «sentirse real» o adquirir un «sentido del ser» (en palabras de Winnicott); sentirse auténticamente pintor es precisamente lo que nos capacita para ir más allá. Klein realiza una acción que presenta la primera fase del ser, como elaboración imaginativa de la función física que evoluciona hasta la conformación del mundo interno (a partir del primer año de vida). La identificación de Klein con el azul (tanto en su forma impregnada en el pincel viviente como en su tránsito o disposición final) relaciona el efecto lumínico de la autenticidad del *ser* por la «gracia de diosa» en ambos.

Klein sugiere una «luz azul» en *Evolución general del arte de hoy hacia la inmaterialización (no desmaterialización)*⁴¹⁴. Los intereses de la luz en esta combinación eufónica recuerdan a las teorías aristotélicas sobre la dependencia del color respecto a la luz. «[Aristóteles] afirma que el color es una propiedad que afecta de alguna manera a la luz. Para Descartes y Newton, el color se identifica con la luz misma y no con el objeto iluminado. Los experimentos de Newton con el prisma ayudaron a clarificar que la luz aparentemente incolora contiene en sí el color». Así, «el color es una función de la iluminación»⁴¹⁵. Además del papel de la luz reguladora (regulación energética) como medio mostrable del color, resulta significativa esa labor que evita la descomposición de la irradiación lumínica a través de un pigmento cuya propagación debe incidir directa y de modo absorbente:

La luz se modifica cuando pasa de un medio transmisor —digamos el aire— a otro medio, como el agua. La luz viaja más despacio en el agua que en el aire, razón por la que los rayos de luz se desvían al entrar en las límpidas pozas de roza, engañándonos en cuanto a su profundidad. Este cambio de velocidad, reflejado por una variable llamada índice de refracción del material, determina la intensidad de la dispersión de la luz: mientras mayor sea el cambio del índice de refracción mayor será la dispersión. [...] Por desgracia este mismo efecto puede deshacer las brillantes promesas de los pigmentos: aunque se vean espléndidos en forma de polvo, pueden volverse oscuros o semitransparentes cuando se mezclan con un aglutinante como el aceite de linaza. Esta pérdida de la brillantez del pigmento al entrar en contacto con un medio líquido fue lo que consternó a Yves Klein, y le llevó a emprender su aventura química en pos de un nuevo aglutinante que respetara las vibraciones del pigmento en crudo⁴¹⁶.

⁴¹⁴ Klein, Y., palabras publicadas en Stachelhaus, H. (ed.), *Yves Klein/Werner Ruhnau*, Essen, Audel Bongers, 1976, citado en Arnaldo, J., *Yves Klein*, cit., p. 94.

⁴¹⁵ Ball, P., *La invención del color*, cit., p. 57.

⁴¹⁶ *Ibíd.*, pp. 55-56.

La claridad en el espacio debe superabundar, como sucesora de los azules de Giotto, como buena continuadora de la pintura de la luz impresionista, la brillantez del color no se ve apocada ante un cambio de medio que amenace con extinguirlo. Más bien se respetarán sus vibraciones, que hacen del pigmento algo singular y único.

El azul va a jugar de ahora en adelante un rol esencial porque, al igual que el oro [recordamos que es el otro color *princeps* de Klein], el azul es luz, luz divina, luz celeste, luz sobre la que se registra todo aquello que es creado. A partir de ahora y por los siglos de los siglos en el arte occidental tendrán un significado casi sinónimo la luz, el oro y el azul⁴¹⁷.

Sabemos que el oro fue un material que cautivó especialmente a Klein. Además de emitir luz o devolver el calor, es dúctil y contemporizador al formar la imagen de aquel que lo mira. Brillando, la luz visibiliza el cuerpo, esclarece, guía. Su reflexión baña a aquello de lo que ha formado imagen, incluido el color que envuelto en las tinieblas resulta imposible apreciar. Del mismo modo, la reflexión es la prueba de la captación del gesto que hace al ser real. Su identificación comienza por establecer la identidad y, como el reinado azul de Klein responde a su realidad mágica tangible, la conversión al oro también forma parte de su creación, como un rey Midas reclamando su derecho a la omnipotencia:

La piedra filosofal es este don personal que nos permite convertir o transmutar en oro o en cualquier estado natural, bien definido, exterior a sí mismo pero hecho precisamente en nombre propio. El hallazgo de la piedra filosofal es en sí mismo un segundo nacimiento en la vida de un hombre; es una intuición realista del estado de las cosas, una elección, una alianza armoniosa entre la naturaleza, el universo y la humanidad⁴¹⁸.

⁴¹⁷ Ribettes, J. M., *Yves Klein contre C.G. Jung*, cit., p. 99. El autor cita Juan 1:1: «En el principio era el Verbo, y el Verbo era con Dios, y el Verbo era Dios. Este era en el principio con Dios. [...] En él estaba la vida, y la vida era la luz de los hombres. Y la luz en las tinieblas resplandece; mas las tinieblas no la comprendieron. Fue un hombre enviado de Dios [...] ... vino por testimonio, para que diese testimonio de la luz, para que todos creyesen por él. No era él la luz, sino para que diese testimonio de la luz. Aquel era la luz verdadera, que alumbra a todo hombre que viene a este mundo. En el mundo estaba, y el mundo fue hecho por él; y el mundo no le conoció. [...] Y aquel Verbo fue hecho carne, y habitó entre nosotros».

⁴¹⁸ Klein, Y., «La aventura monocroma: La epopeya monocroma», en Ottmann, K., *Yves Klein: obras y escritos*, cit., p. 143.

La fuerte luz dorada, el “deslumbramiento que encuentra un eco en el sol de la mañana”»⁴¹⁹. Tanto el oro como el azul y el rosa marcan para Klein un medio de transición entre lo material e inmaterial⁴²⁰.

«Miro, se me ve, luego existo»



Figura 40. Fotografía de Yves Klein. Harry Shunk

En el año 1957 Klein escribiría en su diario: «Un pintor ha de pintar una sola obra maestra: su propia persona, constantemente, y convertirse en una especie de pila atómica, una especie de generador de radiación constante que impregna la atmósfera con toda su presencia pictórica, que se fija en el espacio tras su paso»⁴²¹. Con esta incesante y tenaz irradiación proyectada hacia el espacio se constituye esa especie de «pegadura-azul» energética propagadora, siendo aquello que se pinta un constitutivo del que lo pinta, facilitando de su propia persona su propia alma en suspensión extática, lanzada como un aerosol. El sistema que contribuye a la ejecución de la acción «pintar» del pintor modifica completamente su apariencia y adherencia hacia el soporte, convirtiendo el método clásico en cuestión sumamente ficticia y determinada por visiones tórbidas propias de los recios e intransigentes egos del pasado. Desempolvando las lineales (y psicológicas) telas de araña que obstruyen la percepción auténtica de «ver» con el monocromo como intermediador, las declaraciones de Klein arrojan luz al poder especular del color, además

⁴¹⁹ Klein, Y., *Journal*, Archivos Yves Klein, citado en Ribettes, J. M., *Yves Klein contre C.G. Jung*, cit., p. 210.

⁴²⁰ No obstante y como señala Stich, el rosa no ocuparía el mismo lugar que la obsesión por el azul y la dedicación al dorado en el cuerpo central de su obra, aunque aparezca como equivalente al azul en sus relieves de esponja y planetarios, esculturas de esponja, cosmogonías, esculturas de lluvias, obeliscos y plataforma de pigmento puro y en algunos grabados antropométricos y pinturas de fuego de 1961 y 1962. Stich, S., *Yves Klein*, cit., p. 198.

⁴²¹ Klein, Y., «Quelques extraits de mon journal en 1957», en *Le dépassement de la problématique de l'art*, cit., pp. 43-44.

de exponer su capacidad para simultanear el «adentro/afuera», sin que estos estén separados, sin que el afuera implique un materialismo exacerbado displicente con el contacto con la psiquis sino como transición mágica creada.

¿Será que Klein apuesta por el lado espiritualista para plantar cara a ese materialismo exacerbado? Yo no lo creo. Creo que él quiere inaugurar una nueva forma de pensar donde lo infinito y lo finito, la razón y el sentimiento se unen, se abrazan en un mismo impulso. ¿Y por qué querer cortar al hombre en dos: la razón y el espíritu? Del mismo modo, no creo tampoco que Yves Klein haya seguido teorías esotéricas, creo que las ha soñado, y esto es diferente. Las ha hallado a su manera. Es más, su oro del azul lo ha soñado, no lo ha copiado de una obra bizantina, como tampoco copió el azul de Giotto. El azul de Giotto lo ha soñado antes de verlo ⁴²².

Sugerimos que «soñar antes de ver» responde a una capacidad de crear una parte de la realidad externa a partir de la capacidad identificativa con esta. La omnipotencia extiende una riada azul que inunda a cientos de objetos, reencontrando y redescubriendo el objeto puesto que «este objeto es parte de la realidad externa y yo lo creé» (es creado/soñado antes de verlo), desde un recorte de cielo de Giotto, hasta la mismísima madre-pincel:

El sueño está totalmente impregnado de la realidad y la realidad toda impregnada de esa materia viva y soñante que yo soy. Por eso esas esponjas azules de Klein, ¿no son sino la metáfora de un ser que se impregna de azul del cielo para crear el cielo de azul? [...] Nos conduce, por ello a ese cielo de azul, un cielo azul soñado primero en la playa. Un cielo azul que nos abre esa puerta que es la imaginación, porque como Bachelard, Yves Klein no pensaba en la imaginación como la *loca de la casa*.⁴²³

Precisamente, el material onírico se forma a partir de esa primera realidad interna o célula hija acompañada del mundo externo, característica de la primera zona de Winnicott tras la conformación psicosomática o inicios del «yo» («el sueño impregnado de realidad y realidad impregnada de la materia viviente y soñadora que yo soy»): «Busco ahora ese primer sueño [...] que crea [...] en toda la carne y que permite [...] reencontrar la verdadera alegría de vivir»⁴²⁴.

⁴²² Crapez, P., Mesa redonda. *Coloquio Internacional Museo de Arte Moderno y Arte Contemporáneo de Niza (MAMAC) Spiritualité et matérialité dans l'œuvre de Yves Klein/ Spiritualità e materialità nell'opera di Yves Klein*, celebrado el 19 de mayo de 2000 en Niza, pp. 134-167.

⁴²³ Ídem.

⁴²⁴ Klein, Y., *Le réalisme authentique d'aujourd'hui* [septiembre de 1959], citado en Ribettes, J. M., *Yves Klein contre C.G. Jung*, cit., p. 25.

La segunda zona es precisamente la contracción del universo en expansión: paulatinamente el exterior se percibe como «diferente de mí». La tercera zona es la intermedia, donde la experiencia humana se encuentra en un espacio transicional, para Winnicott, donde germina la vida cultural:

En términos algo burdos: vamos a un concierto y escuchamos uno de los últimos cuartetos de cuerdas de Beethoven (como ven, soy una persona refinada). Este cuarteto no es un mero hecho externo producido por Beethoven y ejecutado por los músicos; ni tampoco es un sueño mío, que a decir verdad jamás habría sido tan bueno. La experiencia, sumada a mi manera de prepararme para ella, me permite crear un hecho glorioso: lo disfruto porque, como digo, yo lo he creado, lo aluciné, y es real y estaría de todos modos allí aunque yo no hubiese sido concebido. [...] El niño diría: «Yo lo aluciné y es parte de mi madre, que estaba ahí antes de que yo viniese al mundo»⁴²⁵.

Al soñar abrimos el territorio de lo azul. Entramos y estamos en la aventura, cuerpos y espíritu, y no dejando una parte de nosotros mismos detrás⁴²⁶.

La experiencia de omnipotencia sobrevive gracias al descubrimiento del objeto a través del sueño. Una poesía de Pierre Crapez⁴²⁷, inspirada en la *Venus azul* (1962) de Klein demuestra la victoria de la integración en un alarde de imaginación creadora, un énfasis creativo solicitado por el artista que muestra líricamente el objeto del reinado azul externo y el palpitante corazón azul interno:

Le bleu vivant s'est fait chair (El azul viviente se hizo carne)
Sous les traits d'une femme, (En el disfraz de una mujer,)
Il brûle comme une flamme (Se quema como una flama)
Dans le secret de l'âme. (En el secreto del alma.)
Cette Vénus d'Outre-Mer (Esta Venus de Ultramar)
Invite aux voluptés du bain, (Invita a los placeres sensuales del baño,)
Et son ventre, et ses seins, (Y su vientre, y sus senos,)
Matrices nourricières (Matrices surtidoras)
Font boire à nos yeux ébahis, (Están bebiendo nuestros atónitos ojos,)
Un lait de poésie, (Una leche de poesía,)
Ses contours veloutés (Sus contornos aterciopelados)
Se fondent dans la nuit (Se fundan en la noche)
Et Font de la beauté (Y hacen de la belleza)
Une porte sur l'infini, (Una puerta en el infinito,)
Pour un peintre épris (Por un pintor enamorado)

⁴²⁵ Winnicott, D. W., *El destino del objeto transicional* [1959], [trabajo preliminar para conferencia pronunciada en la Asociación de Psicología y Psiquiatría Infantil, de Glasgow, el 5 de diciembre de 1959], en *Obras Escogidas II*, cit., p. 72.

⁴²⁶ Crapez, P., Mesa redonda. *Coloquio Internacional...*, cit.

⁴²⁷ Ídem.

D'un bleu d'amour, (De un azul de amor,)
La couleur, cette déesse, (El color, esa diosa,)
Fait de tout contour (Hace de todo contorno)
Une douce caresse. (Una suave caricia.)



Figura 41. *Venus azul* (S 41), 1962, 69,5 × 30 × 20 cm

4. Resumen

A lo largo del capítulo se ha señalado que:

- La renuncia del ego impuesta por Klein responde a un reingreso al primer estadio del ser, requisito indispensable para la renovación de la identidad necesaria para la concordia.
- El color permite desmontar el ego a través de la disolución de las formas o contornos (líneas psicológicas que definían el *yo*).
- La interacción con el color y la descentralización psicosomática ayuda a percibir el color como una presencia viva no visible, un «vacío-lleno/ocupado» en términos convencionales por ser «inmaterial» pero también fidedigna o figurativa: «Klein decía que su motivo era el espacio puro, tratado en un sentido figurativo realista. Su “motivo” era “el espacio”, que siendo espiritual, Klein consideraba “de la misma naturaleza que el campo, o que la playa maravillosa que han amado los grandes pintores de antaño”»⁴²⁸.

⁴²⁸ Klein Y., *Le vrai devient réalite*, citado en Ortiz-Echagüe, J., *Yuri Gagarin y el conde de Orgaz...*, cit., p. 132.

- El arte como salud, como alegría y sensualidad expresa una continuidad del ser (presente continuo).
- La resurrección de la carne responde a una (re)integración tras la absoluta liberación psíquica e imaginativa (la completa relajación) de lo inmaterial. El mismo Klein, después de trabajar con lo inmaterial deduciría «que yo era un occidental, un cristiano convencional que cree justificadamente en la resurrección de los cuerpos, en la resurrección de la carne»⁴²⁹.
- Tanto la libertad psíquica de lo inmaterial como la humanidad azul constituyen la utopía de Yves Klein: «El arte debe y quiere ser utopía, y cuanto más obstaculizada esté la utopía por el orden real vigente, más genuina será; aunque, al mismo tiempo, el arte puede dejar de ser utopía para no traicionarla ofreciendo una apariencia física y consuelo. Si la utopía del arte se cumpliera, sería el fin temporal de este»⁴³⁰.
- La percepción del azul, dada su longitud de ondas se presenta como el color del «amanecer» vital del organismo.
- La identificación hacia el azul que confluye en el tronco femenino funciona como un intermediador o transicional entre el adentro y el afuera/diferenciado y no-diferenciado. La madre/pincel-viviente es la que se encarga de presentar el mundo.

Interpretamos que el pincel viviente responde identificándose con el artista en la parte física (movimiento, impregnación de azul, estampación) y psíquica (telequinesis, disponibilidad y apoyo *yoico*-ambiental) y que el resultado es la conformación material del mundo en el que se garantiza una continuidad de existir que permitirá su independencia además de la supervivencia (y aceptación) de la *imago*-materna tras una deglución, puesto que a partir de aquí el deseo de incorporar al sujeto en su mundo azul acabado nos prepara para la acción del canibalismo, la fase más secreta (y tormentosa) del arte de Yves Klein.

Javier Arnaldo realiza una interesante comparación entre Klein y Matisse, quien escribiría:

⁴²⁹ Ibídem., p. 131.

⁴³⁰ Klein Y., «Velocidad pura y estabilidad monocroma», citado en Ottmann, K., *Yves Klein: obras y escritos*, cit., p. 99.

Todo, incluso el color, no puede ser más que creación. Describo mi sentimiento antes de llegar al objeto. Hace falta, por tanto, recrearlo todo, lo mismo el objeto que el color.

Si los medios empleados por los pintores se dejan atrapar por la moda, [...] pierden toda su significación. Ya no disponen de poder alguno sobre el espíritu.

El color contribuye a expresar la luz; no el fenómeno físico, sino la única luz que de hecho existe, la del cerebro del artista.

Cada época aporta con él, como una necesidad, su luz propia, su sentimiento particular del espacio. Nuestra civilización, incluso para aquellos que no han subido en avión, ha traído consigo una comprensión nueva del cielo, de la extensión, del espacio. Se viene a exigir hoy en día una posesión total de ese espacio.

Suscitados y sostenidos por la divinidad todos los elementos se reencuentran en la naturaleza. ¿No es el creador mismo naturaleza?

Llamado y alimentado por la materia, recreado por el espíritu, el color podrá traducir la esencia de cada cosa y responder al mismo tiempo a la intensidad del choque emotivo. [...] Por la ilusión deben provocar en el espectador la posesión de las cosas⁴³¹.

Klein engendra, crea y descubre una nueva identidad, un nuevo ser más allá de lo visible en un estado de materia primera que a su vez crea al espectador, al ambiente y al mundo caníbal que se embeben de su azul, que le registran como «azul-vivo», que le bendicen confiriéndole una «vida eterna», puesto que en esa «alegría de vivir» propia de la naturaleza azul no hay ley que impida al espectador desplegar su omnipotencia mágica para descubrir el objeto: «todo el mundo es artista y creador, “especializador” de la sensibilidad sin saberlo».

Y esta es la razón por la que puedo decir a los treinta años de edad, en 1958, que cuando Malevich se lanzó al espacio como turista, hacia 1915 o 1916, le di la bienvenida y él me visitó porque yo era, desde siempre, dueño, habitante, o más bien codueño y cohabitante. La postura de Malevich en relación con la mía permite una salida por velocidad estática del espíritu inconmensurable de la fenomenología del tiempo. Me permite decir honesta y calmadamente que Malevich pintó una naturaleza muerta utilizando como modelo uno de mis cuadros monocromos. En efecto, Malevich tenía el infinito frente a él-mí, yo «me pongo» allí dentro de él. Uno no representa el infinito ni lo produce⁴³² (Fig.42).

⁴³¹ Matisse, H., *Écrits et propos sur l'art*, citado en Arnaldo, J., *Yves Klein*, cit., p. 32.

⁴³² Stich, S., *Yves Klein*, cit., p. 74.

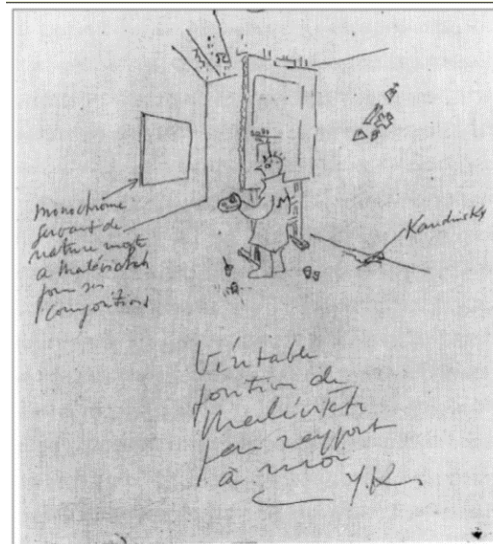


Figura 42. Caricatura de Yves Klein *Malevich ou l'espace vu de loin*, ca. 1959

Aunque Malevich tratara de fugarse hacia la infinitud utilizando la antiforma para suscitar una nueva era, no acababa de desembarazarse de la línea: si su visita al espacio le reputa como turista, rehúsa anegarse profundamente en el color manteniéndose a cierta distancia, aunque su intención fuera alcanzar una nueva conciencia cuatridimensional: «De los cuadros *Blanco sobre blanco*, por ejemplo, escribió: “He roto los límites del color y me he abierto al blanco [...] He golpeado el revestimiento del cielo coloreado [...] El libre mar blanco, la infinitud, se presenta ante uno”»⁴³³.

Al margen del rechazo de Klein por los tonos neutros tramados en superficies lisas, sus colores brillantes y sensuales se vinculan fuertemente a la naturaleza y a la vida (opuesto al reduccionismo formal de otros artistas que trabajaban con el monocromo)⁴³⁴. Por ello, Klein no consideraría a Malevich como un verdadero preceptor del color (a diferencia del azul poético de Giotto) quedando (a sus ojos), postergado en el tiempo puesto que no ahonda en el espacio puro sino que queda entumecido en el convencionalismo de la forma, de la línea, del contorno cuando apenas vislumbraba la materia pura de la monocromía⁴³⁵.

⁴³³ Malévich, K., citado en McEvelley, T., *De la ruptura al cul de sac...*, cit., p. 46.

⁴³⁴ «[...] como el rechazo que Klein hizo del blanco, del negro y de los tonos neutros y de las superficies lisas o metódicamente tramadas, en favor de la sensual riqueza del color resonante y del pigmento granular puro. Además, él no veía sus cuadros ni como objetos autónomos ni como obras espirituales separadas de la naturaleza y de la realidad cotidiana, a pesar del hecho de que sus monocromos estaban muy preñados de ideas sobre inmaterialidad y espacio» [...], en Stich, S., *Yves Klein*, cit., p. 74.

⁴³⁵ El arte de Malévich se purificaba de la misma naturaleza y de cualquiera de sus formas. Tras su *Cuadrado Negro* (1913) o grado cero de la forma que expresa la inobjetividad, en su vivaz *Blanco sobre blanco* (1918), el cuadrado blanco que parece contonearse en el espacio, simultanea

Incapaz de disfrutar de la libertad, incapaz de sumergirse en el espacio, la temerosa composición de Malevich no traspasa los confines del entoldamiento de la prisión, arraigado en el academicismo perceptivo. Precisamente, desde esta reserva, como en un asueto perecedero, pinta el infinito de Klein como una naturaleza muerta. «[...] cuando Malevich irrumpió en el espacio como turista, [...] ya estaba allí para darle la bienvenida, y fue él quien me visitó, puesto que yo era el propietario, el habitante o, más bien, el copropietario y cohabitante. [...] En realidad, Malevich tenía el infinito delante, mientras que yo residí en él. Uno no pinta el infinito, como tampoco lo produce...»⁴³⁶.

No habitar ni profundizar en el espacio implica «ver» con un acechador «fuera» académico, «ver» como un turista pasajero y no como ciudadano. Este «fuera», sabemos, implica el tradicionalismo somático (compresivas y cercadas figuras, líneas o contornos) conocido y desgastado para Klein. Sumergidos en el infinito (o en el inexistente dentro/fuera) imaginativamente somos habitantes (pero cohabitantes) de un liberador clima psíquico:

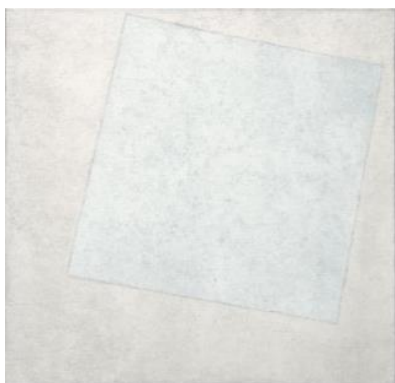


Figura 43. *Blanco sobre blanco*, Kazimir Malevich, 1918, Museo de Arte Moderno (MoMA), Nueva York

Figura 44. *Retrato de Marie Raymond y de Yves Klein*, Fred Klein (1898-1990), 1929, 61 x 46 cm. Óleo sobre lienzo

Un pintor figurativo puede pintar un espacio monocromo, toma contacto con la libertad total, un pintor abstracto, no⁴³⁷.

la presencia y la ausencia mientras produce la sensación de infinitud tensionada con el espacio blanco de alrededor. Stich, S., *Yves Klein*, cit., p. 73. Las diferencias entre ambos, nuevamente, además del alejamiento de Klein de los colores neutros, su predilección al brillo, a la luz, a la naturaleza y al inventado azul cómplice del cielo.

⁴³⁶ Klein, Y., «La aventura monocroma: La epopeya monocroma», en Ottmann, K., *Yves Klein: obras y escritos*, cit., p. 149.

⁴³⁷ Klein, Y., «La aventura monocroma», citado en Ribettes, J. M., *Yves Klein contre C.G. Jung*, cit.p. 54.

La caricatura de Malevich no abandona su vetusto pincel ni libera a su psiquis quitándose ese abrigo somático con una magnánima y definitiva «M» *egoica*. La representación de Malevich no es más que el castigo del monocromo dividiendo, el espacio rasgado por donde reptaba la discordia:

Malevich, [...] había empezado (y esto habría durado hasta su muerte, aproximadamente diez años después) al modo realista *trompe-l'oeil*, al buen estilo, etc., y he ahí a dónde conducen lo visual y la exasperación de la forma cuando uno se descarta del valor real de la pintura: el color. ¡Conduce a los miserables *trompe-l'oeil*!⁴³⁸.

La «presencia inmaterial de la carne» es esa presencia no identificable en los términos perceptivos clásicos y devora el espacio relacionándose con una renuncia del yo discorde (digamos, el miserable *trompe-l'oeil* de Malevich), estableciendo un pacto cooperativo que crea en colaboración para el renacimiento de un nuevo yo de morfología de inédita y conciliadora contextura.

Igualmente, Klein sostenía en una carta dirigida a Iris Clert que sus teorías acerca del monocromo eran muy diferentes a las de Malevich: «Nuestro arte es una cosa completamente diferente. Si pertenecemos a algo, es más a los artistas prerrenacentistas y a la escuela bizantina»⁴³⁹.

Con esta nueva forma de «ver» Klein da el paso definitivo hacia el más allá y alcanza el ánimo para renacer, con un no-contorno que abre las puertas a una nueva figuración, una nueva personalización en armonía: La nueva figuración abre al espacio capaz de aunar «el deseo de salvar la separación entre figura y fondo —entre los Muchos y el Uno, o particular y universal—, aunque sin sacrificar la figura enteramente, sin lanzarse de cabeza al desierto o vacío del lienzo en blanco»⁴⁴⁰. Stich señala que Klein se enfrenta a la figuración en el uso de pinceles vivientes y en la transformación del papel del artista. Ciertamente, se trata de un auténtico desafío a la tradición figurativa en un abordaje hacia la figura sin contorno, en el toque nutritivo ambiental. Así, nace una neofiguración orgánica (cuya realidad azul o inmaterial será verdadera, siempre que se sepa «ver»).

⁴³⁸ Klein, Y., «Sobre la monocromía», cit.

⁴³⁹ Stich, S., *Yves Klein*, cit., p. 259.

⁴⁴⁰ McEvelley, T., *De la ruptura al cul de sac...*, p. 50.

Desenvuelta el alma en el espacio, el designio de Klein de reparar los malsanos efectos de la discordia reconciliando al individuo con su cuerpo, precisa una apetitiva manzana del árbol de la vida que garantizará al artista su verdadero poder. El paraíso edénico debe permanecer en este proceso de maduración puesto que una destrucción fulminante amenaza la omnipotencia (fundamento de la ambivalencia) asesinando a la *imago* interna. Este proceso del canibalismo (un pasaje hacia una objetividad del objeto a conocer y una forma de existencia mental-artística) es el que gestará/pondrá a prueba, dará a conocer definitivamente la exterioridad.

Capítulo III. El canibalismo y la nutrición de la *imago*

Toda creación auténtica es mágica y espontánea. [...] La creación debe existir un día, de repente, para su creador y luego existir al día siguiente para otros sin excepción, pero sin discusión⁴⁴¹.

En el capítulo anterior, indagando en el fondo del monocromo liberado de una constrictiva línea, se trazó una conexión entre la profundidad del color y una no-integración psicosomática. Garantizando la higienización del color en la supresión de la línea, el «yo» sin el «yo» convertido en uno con la vida misma requisa un cuerpo femenino, su «bloque», como dechado de la parcialidad percibida por el nuevo ser. El pigmento azul IKB en contacto con el pincel femenino de la sesión antropométrica, instituye los cimientos de la creación del arte de un modo análogo a los rudimentos de la salud mental en un ascendente ser humano. Es así ya que Klein habilitó un medio en el que la piel femenina concerniente al «bloque» canaliza adecuadamente una acción que permite la constitución de una nueva e inmaculada identidad artística, capacitada para discernir el florecimiento de un arte tangible y permeable. Los pinceles vivientes y femeninos interpretan la *necesidad*⁴⁴² del artista y la acatan, pero solo en la medida en que el movimiento telequinético de Klein forma parte de ellas mismas, a la manera de la fantasía del aprendiz de brujo de Paul Dukas. Así, solo un pincel viviente maternal sería capaz de tolerar la no-integración de un artista, esto es, una tenue capacidad para habitar en su propio cuerpo, a diferencia del indolente pincel tradicional⁴⁴³. La piel coloreada de azul (*contacto-sostén* material) no solo asume el *movimiento* no localizado de la acción del pintor (telequinesia invisible), siendo la modelo la que dispone esa creación de Klein de

⁴⁴¹ Klein, Y., citado en Stich, S., *Yves Klein*, cit., p. 127.

⁴⁴² Recordamos esa necesidad de Klein de acompañarse por modelos que paseaban desnudas por su taller.

⁴⁴³ Aunque Klein no quisiera resaltar en su huella una identificación sexual concreta, el nacimiento al mundo tangible podría ser únicamente femenino. Como señala Stich: «Es más importante resaltar que la impronta masculina, que solo se puede identificar muy ambiguamente como tal, oscurece una clara identificación sexual. Klein trataba de presentar imágenes de la carne humana más allá de las categorías masculinas y femenina y fuera de particularidades individuales. Aunque consiguió acercarse a este objetivo con las pocas improntas masculinas que creó, apenas tuvo éxito en ese aspecto con las improntas estáticas derivadas de modelos femeninos. Estas impresiones mostraban de forma llamativa pechos pronunciados y cuerpos curvilíneos, inequívocamente femeninos, y en este sentido continuaban la tradición de utilizar el cuerpo de la mujer para representar la sensualidad, o incluso la sexualidad», en Stich, S., *Yves Klein*, cit., p. 177.

una manera *física* y gradual sino que, además, asume el rol de parapeto que implica mancharse de azul en contraste con la limpieza del distante artista ejecutor, envuelto en un protector traje de etiqueta. En el capítulo anterior apuntamos a que, con su propio cuerpo, la modelo produce físicamente lo que constituirá la primera relación concorde hacia una huella externa, neofigurativa y permeable, permaneciendo Klein libre del trabajo físico durante la creación. Así, cuando el pecho del pincel es azul, se reinicia una subjetividad que querría reajustar los filos de la objetividad, para constituir de esta manera una figuración abierta y sin contornos. Es en ese mismo aspecto en el que la monocromía desvela, como señala Ribettes, una neofiguración creada «por una contemplación dinámica y maravillada de la naturaleza en todos sus aspectos y momentos»⁴⁴⁴. No obstante, si el azul puede colorear al espíritu, tal y como establecían las enseñanzas rosacrucianas de Max Heindel, también simboliza la somatización de una psique inmaterial cuya mecánica latente localizamos en el óleo de Fred Klein⁴⁴⁵. Este retrato esconde esa «perspectiva extradimensional», la perspectiva real invisible al ojo, opuesta a la visión tradicional-parental, la representación de un complejo proceso para la concreción *yoica* del ser humano, momento característico relacionado con la salud y con la existencia, con la sensibilidad y la naturaleza.

Los cuadros son para los pintores las marcas de estos «momentos», como los poemas lo son para los poetas. Para los pintores sus lienzos solo sirven para hacer inventario de estos «momentos», para comprender su naturaleza o, más bien, qué son. Poco a poco, andando a tientas en la oscuridad, a fuerza de pintar, podemos vivir el momento continuamente⁴⁴⁶.

El mundo azul de Yves Klein no es sino la garantía de una realidad compartida sobre la cual es posible albergar esperanzas e ilusiones, comenzando por adaptar (física y emocionalmente) ese pincel viviente femenino a los deseos de un artista que crea dicha realidad y que la ofrece a un público. La reacción y el brío de la modelo es lo que condiciona la morfología de la huella externa o primer indicio de esa realidad compartida

⁴⁴⁴ Ribettes, J. M., *Yves Klein contre C.G. Jung*, cit., p. 82.

⁴⁴⁵ Pintado en la primera infancia de Yves Klein, este retrato simbólicamente recoge todo el planteamiento expuesto a raíz de las teorías de Winnicott en este trabajo.

⁴⁴⁶ Deducción de Yves Klein anotada en su diario a raíz de la siguiente reflexión de Eugène Delacroix: «Adoro este pequeño jardín trasero: la suave luz del sol enredando juguetonamente me llena de una alegría secreta, una sensación de bienestar como la que tenemos cuando nuestros cuerpos gozan de perfecta salud. Pero todo esto es fugaz; he gozado cien veces de este delicioso estado mental durante las tres semanas que he permanecido aquí. Siento que necesitamos alguna marca especial para recordar cada uno de estos momentos», citado en Stich, S., *Yves Klein*, cit., p. 104.

en la que habitará el nuevo *ser-arte*. Y todo ello desarrollado en un marco fluido y en una experiencia de continuidad que garantiza la puesta a punto de una creación a gran escala.

A partir de esto hay una progresión natural hasta la creación por parte del niño de todo el mundo de la realidad externa, y hasta la creación continua que al principio necesita de un público y que termina eventualmente por crear incluso a ese público. Las penosas etapas tempranas de este proceso vital corresponden a la temprana infancia, y a la capacidad de la madre para presentar el fragmento de realidad en el momento más o menos adecuado, cosa que puede hacer porque, temporariamente, está identificada con su hijo en un grado extremo⁴⁴⁷.

En estas primeras etapas vitales que corresponden a la temprana infancia, la vida psíquica, como señalaba Arnheim, se basa en experiencias primigenias perceptuales que solo en un futuro serán cubiertas por conceptos intelectuales. De esta forma, Klein aboga por una sensación previa al proceso mental o intelectual, volviendo a la impresión arcana, a la cuestión ignota previa a la forma donde mora el color y que considera una suerte de paraíso perdido. Las huellas antropométricas son el resultado de las diversas exigencias de Klein representadas y aplicadas por sus capaces pinceles vivientes, como lo es una introducción adecuada del mundo externo mediante las necesidades de un ser humano interpretadas por la madre. En tal caso, si la huella nos transmite el nacimiento de una nueva era artística percibida exteriormente (en cuanto a que nos coloca psicosomáticamente, al retirarse el pincel viviente y quedando expuestas esas huellas para la colectividad), sería necesario reflexionar sobre la aproximación ofrecida por esa nueva realidad y sobre las consecuencias del acto «caníbal» con ese azul que todo lo ingiere. Si decidimos que la huella antropométrica es el resultado de una integración satisfactoria, es preciso seguir rastreando el surco de dicho desarrollo en las obras de Klein para preguntarnos si es lícito determinar cierto éxito en la implantación de una relación armoniosa entre una realidad interna y una externa. El contacto con esa nueva realidad que nos convierte en ciudadanos azules nos orienta hacia la responsabilidad tanto de la ingesta física como de la unión emotiva con el azul. La vida instintiva abre camino a la relación con ese azul, estableciendo los cimientos del nuevo ser con realidades ascendentes, con una *imago* materna creciente localizada fuera y dentro del ser y de su

⁴⁴⁷ Winnicott, D.W., «El primer año de vida» [1958], en Bibliotecas de psicoanálisis [artículo online]. Recuperado de: < <http://www.psicoanalisis.org/winnicott/primvida.htm> >. [Consultado el 13 de mayo, 2015].

nueva y cristalina piel (neo)figurativa, sin contorno, en la que apenas es discernible el afuera del adentro: la concordia simbiótica.

La presencia y vivencia del medio es el propulsor vital de la fortaleza, es lo que permite la perseverancia de la *imago* y, su presente continuo, la constante manutención de dicha *imago* en su realidad a salvo de elementos discordantes y divisores derivados de experiencias instintivas.

La revolución azul es el despliegue de esta nueva naturaleza humana. La supervivencia del medio (medio que arranca en la creación de la huella azul y que aspiraría a teñir a la mismísima Francia), es clave tras la función canibalística de Yves Klein⁴⁴⁸ puesto que verifica la estabilidad de su raigambre artística y la intelección de sus ciudadanos azules, conscientes de pertenecer a un universo que les brinda la oportunidad de redefinirse en su integración *yoica*.



Figura 45. Preestreno de la exposición *Propositions monochromes*, Galería Schmela, Düsseldorf, 31 mayo de 1957

1. El canibalismo

Me gustaría ahora, con vuestro permiso y vuestra atención concentrada, divulgar posiblemente la fase más importante y sin duda la más secreta de mi arte. No sé si me creeréis: es canibalismo. Después de todo, ¿no es preferible ser comido que

⁴⁴⁸ Con respecto a la supervivencia del medio que simboliza la figura maternal, las consecuencias de si continúa o no existiendo serán expuestas en el último capítulo de esta investigación.

bombardeado a muerte? Apenas puedo desarrollar esta idea que me ha atormentado durante años. Os la dejo a vosotros para que saquéis vuestras propias conclusiones con respecto al futuro del arte⁴⁴⁹.

Podemos rastrear las primeras anotaciones que aluden al canibalismo en el diario de Yves Klein fechado en 1957: «Qué gran cuerpo, inmenso, representa [Europa]. En verdad Europa está hecha de pura “carne”, atiborrada con la sangre de pasadas civilizaciones y enmudecida de alegría interior. Rápidamente nos convertimos en antropófagos»⁴⁵⁰. Aquí, Europa como rezumadero atestado de carne (aludiendo especialmente a los crímenes de la Segunda Guerra Mundial) personifica la voracidad desenfrenada, el vicio desatinado e incontrolado característico de un despótico y absorbente criminal deseoso de ganar una guerra. Cebándose de lo occiso, la digestión de este canibalismo parte de exánimes y hacinados despojos internos, evocando las consecuencias de aquella lucha interna que Klein trataría de controlar a lo largo de su vida. Este «devorarse unos a los otros» supone, pues, la aniquilación, a lo que añadimos, la no-supervivencia del medio-materno tras el ataque recibido, esto es, la experiencia de una forma «primaria» de codicia o «gula». Como señalaba Winnicott: «Es precisamente el desarrollo de un control interno lo que constituye la única base verdadera para la moral. Esta comienza ya en el primer año de vida, como resultado de profundos temores a la venganza, y continúa como una limitación de la vida instintiva del niño (quien se convierte así en una persona con sentimientos de preocupación); protege a los objetos amados del pleno impacto del amor primitivo, que es cruel y solo tiende a satisfacer el impulso instintivo»⁴⁵¹.

No obstante, el canibalismo artístico adoptado por Klein apunta, como señalaba Stich, a una faceta de corte reverencial relacionada con un futuro y reparador renacer. Su interés hacia la antropofagia le llevaría igualmente a significaciones más espirituales y rituales, tales como la eucaristía católica principiando una nueva era: «Aquel que come de mi carne y bebe de mi sangre vivirá en mí y yo en él. Palabras espirituales, ciertamente, pero palabras que serán puestas en práctica durante un tiempo antes del advenimiento de la era azul de paz y gloria, antes de que la total libertad del Edén sea reconquistada por el hombre desde la sensibilidad inmaterial para el universo»⁴⁵². A largo de este capítulo

⁴⁴⁹ Klein, Y., «Manifiesto del hotel Chelsea», cit.

⁴⁵⁰ Klein, Y., Citado en Stich, S., *Yves Klein*, cit., p.180.

⁴⁵¹ Winnicott, D.W., «El primer año de vida» [1958], en Bibliotecas de psicoanálisis [artículo online]. Recuperado de: < <http://www.psicoanalisis.org/winnicott/primvida.htm>>. [Consultado el 3 de febrero, 2016].

⁴⁵² Klein, Y., citado en Stich, S., *Yves Klein*, cit., p. 182.

trataremos de relacionar ese canibalismo con una forma de primitivo impulso de amor imprescindible para desarrollar eficazmente un ser-arte «sano».

El azul, como vimos en el anterior capítulo, responde al deseo de materializar lo espiritual en un medio que precisamente responde a la omnipotencia del artista por ser tan azulado como este. Ese medio ambiente magnificado, permeable e interactivo es la reconquista del Edén y el advenimiento de la era azul de paz y gloria. Las acepciones canibalísticas de Klein son practicadas antes de la instauración de ese reinado porque deben poner a prueba su capacidad de supervivencia. El instinto inicial del ser humano se basa primero en la alimentación que progresivamente conecta a la excreción (orina y heces) y, por lo tanto, con la introducción de un mundo interno localizado en el vientre. La extensión de este mecanismo refuerza la integración psicosomática en la que el adentro y el afuera se encuentran delimitados y apunta a la concreción de la personalidad. Es importante recordar que la persistente búsqueda de una actividad que le permitiera difundir sus cualidades, compartir sus denuedos, responden a un afán de reconocimiento, esto es, de sentirse integrado (re-conocido). Observaremos el canibalismo kleiniano como aglutinante que redundará en la prístina y salutífera individualidad azul⁴⁵³.

Es ese «carnificar del espíritu» lo que Klein relacionaría con la salud, como Winnicott lo enlazaría con la integración psicosomática. «Esta salud nos hace “existir”. [Constituye] la naturaleza misma de la vida. ¡Es todo lo que somos!»⁴⁵⁴. La salud tanto preserva al espíritu al calor de la carne como se despliega en la naturaleza y en la existencia. El arte, el monocromo como síntoma de neofiguración, como «existencia de salud», proporciona

⁴⁵³ El repudio al ego y el ensalce de una individualidad. Como señalaba Stich, el cero absoluto del ser en aras de ser ampliado (nada definitivo ni cerrado): «Las pinturas carecían de todos los elementos de variación de la composición, de cualquier traza de expresión personal, y de la mínima diversidad pictórica. Si bien las obras estaban muy a propósito liberadas de todo vestigio de personalidad —marcas de la psique o el ego propios del artista que Klein consideraba la «plaga moral de Occidente»— definitivamente no estaban vacías de individualidad. En efecto, el desplazamiento de la personalidad en favor de la individualidad era un rasgo destacado de la forma de acercamiento de Klein a la creatividad y el proyecto de Milán lo ejemplificaba. Aquí estaba el principio de uniformidad visual diseñado para suscitar un registro de sentimientos distintos e iluminaciones subjetivas. Aquí, también, estaba el vacío de la nada aparente que podía despertar una consciencia de la vida que no estuviera ligada a imágenes concretas, símbolos, significados restringidos o entidades físicas. Cada monocromo, así como la exposición en su conjunto, alcanzaba el cero absoluto del ser que no era ni una posición de negatividad, una finalidad inequívoca, ni una declaración de una verdad última, una terminación, o una reducción de opciones. Por el contrario, el ímpetu consistía en proporcionar una experiencia que era rica en amplitud, incluso provocadora de incertidumbre, imprecisión y cambio perpetuo», en Stich, S., *Yves Klein*, cit., p. 85.

⁴⁵⁴ *Ibídem*, p. 175.

al artista ese vehículo para formular una «resurrección del cuerpo, en la resurrección de la carne».

Hablar de canibalismo implica el desarrollo de la siguiente organización:

(Adentro-mundo interno)/Afuera-realidad externa o compartida.

La interpretación de la permanente huella antropométrica moldea al mundo interno potencialmente rico gracias al latente sostenimiento del pincel, cuya acción es asimilada bajo la membrana que guarda la nueva individualidad del sujeto espectador. El pincel-viviente (como símbolo de la madre fusional «en continuidad» que sostiene la situación) se hace innecesario y abandona la sala, permaneciendo ahora una huella femenina como vestigio de la nueva realidad tangible y nutritiva para el interior del sujeto, resistente a un instinto libre que, por ello, se permite correr riesgos; propulsando así a la imaginación. Esta realidad interna recién nacida comienza a comunicarse y alimentarse de un medio externo azul, mágico y vivo. «Leer la visión interna del artista en la forma objetiva, he aquí el fin del análisis psicológico. Y esta visión lleva pronto al estado de alma que está en su base»⁴⁵⁵.

1.1. Contra la línea y el color: del realismo figurativo arcaico hacia el realismo neofigurativo concorde

A partir de lo expuesto, es interesante realizar una comparación entre el realismo combatido por Klein y sus consecuencias canibalísticas con la realidad edénica que trataría de recrear en su arte. Los siguientes fragmentos de la película *Contra la línea y el color*⁴⁵⁶ es un buen ejemplo de esta discrepancia:

En su alegría y delirio por su tramposa victoria, la línea sojuzga al hombre y lo marca con su ritmo abstracto que es al tiempo intelectual, material y espiritual. Pronto aparecerá el realismo. Después de que ha pasado un momento inicial de estupefacción, el hombre primitivo se da cuenta de que acaba de perder su visión. Recupera su equilibrio y descubre la forma figurativa. Al principio se trata de su propia forma figurativa y luego la de todo lo que le rodea, en particular la vida animal y vegetal. El realismo y la abstracción se combinan en una mezcla maquiavélica que se transforma en vida humana y terrena. Es en verdad muerte en vida, «la celda

⁴⁵⁵ Jaspers, K., citado en Stich, S., *Yves Klein*, cit., p. 67.

⁴⁵⁶ Aunque hay que señalar que el artista calificaba este alegato como «algo ingenuo» años más tarde, no deja de ser ilustrativo. Klein, Y., «Contra la línea y el color», citado en Stich, S., *Yves Klein*, cit., p. 50.

horrible» de la que van Gogh hablaría miles de años más tarde. El color queda esclavizado por la línea que deviene en escritura.

Klein menciona aquí una integración tradicional. Recordamos aquellas sombras de la prisión del poema de Woodsworth que relacionamos con la ilustrativa celda de van Gogh, y que en su infancia le desgarraría de un medio por cuya inquietud le conduciría a ir más allá de la representación o figuración tradicional. La no reposición del gesto (entendido este no tanto como la manifestación de una expresión personalizada, sino de una existencia del *ser* que necesita ser reconocida a partir de la supervivencia del medio) debido al entumecimiento del pre-espejo condiciona una «muerte en vida». En el siguiente párrafo de la misma película Klein desvelaría los perniciosos efectos de la discordia:

A partir de una *realidad falsa, la realidad figurativa y física*. La línea se autoorganiza sobre el terreno conquistado. Su objetivo: abrir los ojos del hombre al mundo exterior de la materia que le rodea y ponerle en el camino hacia el realismo. Muy dentro del hombre, *su perdida visión interior se retira, pero es incapaz de dejarle completamente*. En su lugar queda un vacío atroz para algunos y confuso o maravillosamente romántico para otros. Ocupa un lugar que se transforma en su vida interna, *el alma descuajaringada por la presencia de la línea*. A pesar de todo, durante siglos el color —conquistado, humillado y viciado— prepara una venganza, un levantamiento que será más fuerte que nada. De modo que la larga guerra entre la línea y el color comienza con la historia del mundo humano. El heroico color le hace señas al hombre cada vez que este siente la necesidad de pintar. Le llama desde la profundidad de sí mismo y desde más allá de su propia alma... Le hace guiños pero queda encerrado por el dibujo entre las líneas. Millones de años pasarán antes de que el hombre entienda estas señales y al fin se ponga febrilmente a la tarea de liberarse a sí mismo y al color. El paraíso está perdido. La maraña de líneas se vuelven barrotes de una auténtica prisión «que es, cada vez más, nuestra propia vida psicológica». El hombre puede apenas ya sentirse solo. Está exiliado de su alma de color. Asiste al drama de su muerte inevitable, adonde la tormentosa coexistencia en guerra de la línea y el color le conduce. Es el nacimiento del arte, esta lucha por la creación eterna y sobre todo «inmortal» [la cursiva es mía].

La autoorganización de la línea en su «terreno conquistado» supone que el objeto percibido tajante y disgregador forme parte de un *no-yo* como una realidad «falsa, figurativa y física». El titubeo de una confusa visión interior, el vacío como lecho de un alma descuajaringada, fracturada y desunida por la línea discordante, son causas suficientes para que el color insurrecto comience a trazar sus planes desde el comienzo de la historia del mundo humano, como el código de un caballero que protege al objeto

amado del instinto caníbal cruel y concupiscente, el culpable del viejo realismo no especular. Klein continúa diciendo:

Para conseguir esta *transmutación en el objeto*, la forma, el sonido, o la modelación de la imagen, el alma universal del color —la vida misma— es conquistada, invadida, e importunada por la línea, el poder de la maldad y la oscuridad que mata [la cursiva es mía].

En el falsario realismo tradicional la transmutación en el objeto percibido (que anteriormente constituía el objeto subjetivo fusionado, esto es, el pecho de Raymond del retrato de Fred Klein o el pigmento azulado adherido al pecho de un pincel-viviente en la realidad artística creada por Klein) requiere la separación de dicho objeto (el *no-yo*) del *yo*, siendo la forma, el sonido, el alma universal del color (esto es, la psique) y la vida misma circunscritas por un realismo de usurpadoras líneas discordes, esto es, un medio no estabilizado ni armonizado. Precisamente, acabar el texto mencionando una sensación de remordimiento testifica la superación del primer estado fusional⁴⁵⁷:

La escritura nace de la estilización de formas figurativas y del placer que el hombre siente en separar el dibujo del color (que siempre le produce una vaga sensación de *remordimiento*).

Es posible deducir que el remordimiento del placer por separar el dibujo del color expresa:

- 1) Impulso e idea destructivos: des-integrar la figura-separar la línea del color.
- 2) Sentimiento de culpa: remordimientos.
- 3) Reparación o actividad constructiva: lo que nace de la estilización de la forma figurativa, esto es, el mismo placer de escribir.

Klein reinicia este mismo proceso con el color en su particular realidad: des-integra el realismo tradicional retrotrayéndose al momento previo del pecado original (antropofagia procaz-remordimientos), para que el color participe en su actividad constructiva, canibalizando esa nueva realidad, un medio reflectante azul que sobrevive y que responde a la omnipotencia mágica del artista.

Así, el canibalismo se vincula con fantasías localizadas en el mundo interior que, como señala Winnicott, en el bebé contaría con una organización definida al finalizar el primer

⁴⁵⁷ En el temprano estadio fusional a la rabia no le sigue remordimiento alguno ya que no existe percepción de un objeto diferenciado. La agresividad se expresa únicamente en términos de motilidad.

año⁴⁵⁸. La configuración de este mundo, explica, se basa en la interpretación personal de la naturaleza instintiva basada a su vez en las características heredadas congénitas. Durante este proceso ocurre lo siguiente:

- 1) Se preserva lo que se siente como «bueno», es decir, lo aceptable y fortalecedor del yo.
- 2) Se aísla lo que se experimenta como «malo», es decir, lo inaceptable, persecutorio o inyectado desde la realidad externa sin aceptación (trauma).
- 3) Se preserva un área en la realidad psíquica personal, en la que los objetos tienen interrelaciones vivas, excitantes e incluso agresivas, a la vez que afectuosas⁴⁵⁹.

La visión que el niño tiene del mundo exterior está basada, en gran parte, en el patrón de la realidad interna personal, y cabe señalar que la conducta concreta del medio con respecto a un niño se ve en cierta medida afectada por las expectativas positivas y negativas de aquel⁴⁶⁰.

Las consecuencias del instinto son preelaboradas por el niño gracias al medio, a la madre, lo que inicia el ejercicio del control. Este medio debe permanecer seguro y estable incluso después de alcanzar la unidad (integración: el adentro separado del afuera) afianzando la supervivencia tras la nutrición caníbal, esto es, la elaboración imaginativa de la función física o agresión debida a la motilidad muscular. La desaparición de la fuente de vida o de la madre-ambiente repercute a en la interpretación de la descarga instintiva y en la relación con su fantasía interna. Tal sería la nutrición caníbal de Klein, una reparación-regenerativo espiritual:

El canibalismo universal que se acerca, la era de la antropofagia por la que pronto hemos de atravesar, no es en su naturaleza cruel o encarnizada, ni inhumana. Por el contrario, se convertirá en la expresión viva o más bien en la asimilación de una síntesis biológica. Nos librá de los aspectos tiránicos de la naturaleza...⁴⁶¹.

⁴⁵⁸ Recordamos que Fred Klein parte al norte de Europa buscando contactos en el mundo del arte antes de que Yves cumpla un año. Cuando concierta una exposición para 1930 en Ámsterdam, Raymond se reuniría con él quedando el pequeño Yves al cuidado de su tía Rose.

⁴⁵⁹ Todo ello se vincula a lo explicado en el primer capítulo de la tesis, la salvaguardia de la *imago* interna femenina y el miedo a su aniquilación.

⁴⁶⁰ Winnicott, D.W., «El primer año de vida» [1958], en Bibliotecas de psicoanálisis [artículo online]. Recuperado de: < <http://www.psicoanalisis.org/winnicott/primvida.htm>>. [Consultado el 14 de mayo, 2015].

⁴⁶¹ Klein, Y., Citado en Stich, S., *Yves Klein*, cit., p. 180.

Para analizar este canibalismo universal hay que considerar dos aspectos: por un lado, tenemos la motilidad del mordisco predatorio como principio de agresión y, por otro, el producto (vivo) resultante en el interior en concordancia con el exterior (vivo). La «expresión viva» mencionada por Klein es la inquilina interna deducida del nutritivo alimento, la «asimilación de una síntesis biológica», esto es, una digestión que será tratada más adelante. Para Winnicott el proceso que adereza el ambiente del mundo interior responde a tres principios: en primer lugar, tenemos la experiencia del instinto; en segundo, la materia incorporada; finalmente, la introyección mágica. En lo que atañe a Klein y al desarrollo de su *ser-arte*, si la motilidad feroz se relaciona con el primer principio, el segundo corresponde a la ingestión misma de pintura, del mismo modo que ocurría con van Gogh al comerse los pigmentos: «Lo digo muy rotundamente, y sin embargo estoy, de hecho, bastante ebrio. La embriaguez de la pintura es algo muy conocido: van Gogh devoraba sus colores a tubos; es una droga. ¡Uno no se convierte en pintor, sino que de pronto descubre que siempre lo ha sido!»⁴⁶². El mismo pigmento que coloraba el pecho del pincel es tragado por el artista y, no solo nutre su interior, sino que embriaga liberando la espontaneidad del verdadero pintor desmantelando las líneas carceleras.

1.2. El mordisco

El canibalismo comienza por una experiencia instintiva, la acción de comer asociada a una motilidad voraz, liberadora de agresión en un medio gradualmente reconocido y cuyo fin es la nutrición. El «mordisco» cambia al medio-objeto sin que su ferocidad lo aniquile, fraguándose la concordia en su supervivencia y permanencia tras *ser comido*. En el caso de un bebé, este objeto comido que espera ser reconstruido es el «pecho bueno», esto es, la madre sosteniendo la situación. Si el objeto es aniquilado se gestaría una falta de esperanza respecto a esta «surtidora de vida» o medio, quedando el instinto inutilizado. Si, por el contrario, existen posibilidades de reparar los efectos voraces, se augura un enriquecimiento del interior, adquiriendo el instinto mayor libertad y relajación⁴⁶³. Como señala Winnicott: «Se genera una mayor cantidad de culpabilidad, pero asimismo se

⁴⁶² Klein, Y., «La aventura monocroma: La epopeya monocroma», en Ottmann, K., *Yves Klein: obras y escritos*, cit., p. 137.

⁴⁶³ El instinto no se reprime o se le teme, sino que puede liberarse o correr riesgos en un medio seguro. La culpabilidad por el daño producido al objeto o pecho es lo que permite medir su voracidad y ejercitar el control saludablemente, sin crudeza alguna, pero solo si a su vez la madre sobrevive al ataque.

intensifica la experiencia instintiva con su elaboración imaginativa, de manera que se produce un mundo interior más rico, seguido a su vez por un mayor potencial de reparación»⁴⁶⁴. Toleramos un vacío capaz de ser llenado, una reparación que enriquece el mundo interior con vida. Tal experiencia es asimilada por la nueva individualidad *yoica* potenciada por Klein.

La mordida canibalística de Klein compatibiliza la agresión del ataque con el afecto del *sucer* para luego incorporar el gusto por la pintura devenido de la leche materna. Klein ingiere una idea relacionada y secretada por el cuerpo de Raymond que concreta en el arte y se vincula en su origen con la acción de morder⁴⁶⁵. Lo que se produce en el interior peligra de caer en una convulsión si no se ejercita un control que atempere la agresión.

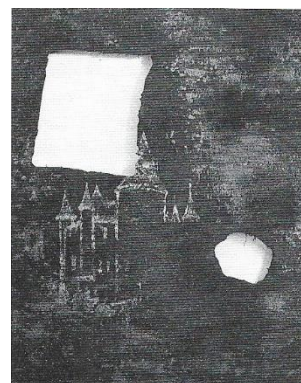
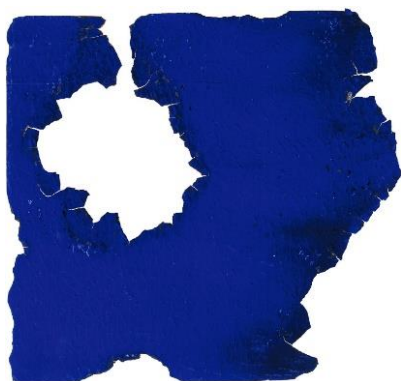


Figura 46. Agujero imaginario en el cuerpo de la madre: *Monochrome bleu troué par le feu* (IKB 25), ca. 1959, 18 x 19,3 cm

Figura 47. Lienzo recortado con agujeros y la frase «Tentative des Vides dans le tableau figuratif de 1955 [monochrome en 49]. Ça ne va rien! YK»

A través de este procedimiento reparativo vemos como una acción destructiva expresa un trabajo constructivo. Melanie Klein atiende a esa capacidad creativa que aflora a partir de la culpabilidad en el sujeto⁴⁶⁶. Al margen de la relativa facilidad para contactar con la destructividad que aflora por miedo, rabia o frustración, es necesario asumir la responsabilidad ante esta tendencia aniquiladora que atañe a un objeto bueno, lo cual

⁴⁶⁴ Winnicott, D. W., «La posición depresiva en el desarrollo emocional normal» [1954], en *Escritos de pediatría y psicoanálisis*, cit., p. 362.

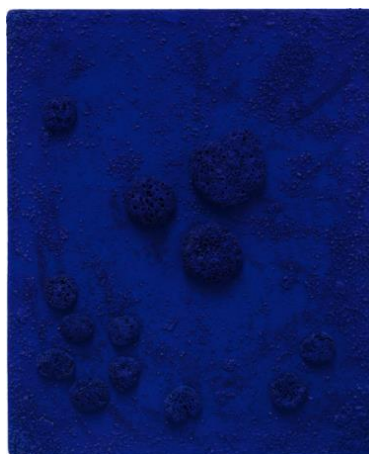
⁴⁶⁵ «A la larga se incorpora al placer de comer, sea cual fuere el alimento ingerido; pero al principio lo excitante era morder el objeto bueno, el cuerpo de la madre, y eso genera en el bebé ideas relacionadas con el acto de morder. De este modo acaba por aceptar los alimentos como símbolos del cuerpo de la madre, del padre o de otro ser querido», en Winnicott, D.W., «Las raíces de la agresión» [1964], en Bibliotecas de psicoanálisis [artículo online]. Recuperado de: <http://www.psicoanalisis.org/winnicott/ragres.htm>. [Consultado el 4 de febrero, 2016].

⁴⁶⁶ La responsabilidad plena por las ideas destructivas no se establece firmemente en el niño antes de los cinco años.

incide en la salud misma del sujeto: «La palabra “salud” (en el sentido de una buena salud) está estrechamente ligada al grado de integración que posibilita asumir esta responsabilidad plena. La persona sana se caracteriza, entre otras cosas, por no tener que aplicar en gran medida la técnica de la proyección para hacer frente a sus propios impulsos y pensamientos destructivos»⁴⁶⁷. Esta es la complejidad que entraña responsabilizarse por «la destructividad que se relaciona con el amor» que además verifica la capacidad integradora de la membrana neofigurativa creada por Klein.

1.2.1. Esponjas. El nuevo lector vivo y orgánico

Gracias a la nueva y esponjosa membrana artística de Klein se congrega el afuera en el adentro. Naturalmente, la voracidad desenfadada, además de relacionarse con la insaciabilidad del apetito, responde a una necesidad de retención y custodia de aquello que proviene del exterior. En este aspecto, las esponjas de Yves Klein ponen en evidencia la discontinuidad del «(adentro)afuera» tradicional o figurativo al redefinir su hermetismo limitador con una porosidad receptiva⁴⁶⁸. Por supuesto, así tanto reivindica la disolución de la línea o del marco propio del arte de sus padres como crea una zona especial que combate la pérdida del objeto en el mundo externo y controla la pulsación de la *imago* interna.



⁴⁶⁷ Winnicott, D.W., «Agresión, culpa y reparación» [1960], en *El hogar, nuestro punto de partida*, cit., p. 96.

⁴⁶⁸ En 1957 Yves Klein realiza la primera exposición de esponjas en la galería Colette Allendy, París.

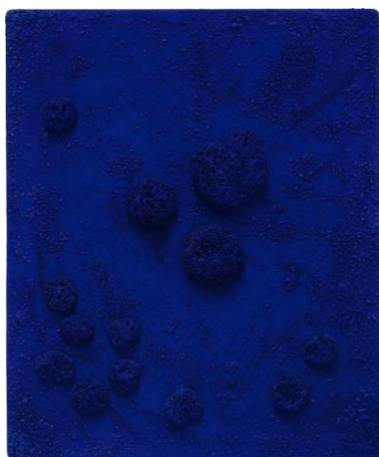


Figura 48. *Escultura de esponja azul sin título* (SE 191), 1959, 28 x 18 x 11 cm



Figura 49. *Archisponge* (RE 11), 1960, 200 x 165 cm

Figura 50. *Relieve de esponjas azul sin título* (RE 40), 1960, 200 x 164,5 cm

Figura 51. *La forêt et les bas-reliefs monochromes* (Bosque de esponjas y bajorrelieves monocromos), Galería Iris Clert, París, 15-30 de junio, 1959s

Me persuadió la extraordinaria capacidad de la esponja para empaparse totalmente de cualquier líquido. Gracias a las esponjas, esta materia salvaje y viva, se me hizo posible hacer retratos de los lectores de mis cuadros monocromos, que, completamente impregnados y embebidos como esponjas en su sensibilidad, regresaban ahora del viaje al azul de mis cuadros que emprendieron después de haberlos visto una vez⁴⁶⁹.

La idoneidad de la esponja reside en la permeabilidad como símbolo de su receptividad. Así, el lector traga un azul re-creado del bosque ultramarino y se transfigura en este. El universo azul en expansión parece replegarse en la esponja, atrapando para sí aquella realidad externa. Recordando las palabras de Pierre Crapez: «El sueño está totalmente impregnado de la realidad y la realidad toda impregnada de esa materia viva y soñante que yo soy. Por eso esas esponjas azules de Klein, ¿no son sino la metáfora de un ser que se impregna de azul del cielo para crear el cielo de azul?»⁴⁷⁰. Como recordaba Winnicott, el «traer hacia adentro» la realidad exterior constituye el ropaje de los sueños del sujeto. De forma paralela, el instinto de supervivencia deglute el sustancioso azul creativa e imaginativamente. La proyección de ese azul en objetos o personas enriquece la realidad exterior a través de las percepciones imaginativas. A través de la esponja, Klein halla en el retrato del lector la tinción del sueño como realidad psíquica interna en concordia con

⁴⁶⁹ Klein, Y., citado en Arnaldo, J., *Yves Klein*, cit., p. 91.

⁴⁷⁰ Crapez, P., *Mesa redonda*, cit., p. 137.

la realidad compartida o externa. Su regreso del viaje al azul en un nuevo estado de impregnación supone tanto una prueba de confiabilidad y de perpetuación como de supervivencia tras la deglución: la esponja o el espectador-lector saciado, es el retrato de un caminante azul del reinado de Klein que, al igual que los pinceles-vivientes, se mueve, camina a través del reinado invisible del artista, que va más allá de las puertas del museo.

El proyecto para decorar el teatro de la ciudad alemana de Gelsenkirchen⁴⁷¹ fue sin duda de los más ambiciosos de Klein. Como declaraba el arquitecto Welter Ruhnau: «el concepto del teatro de Gelsenkirchen hay que entenderlo en el sentido del proyecto de Mies van der Rohe para Mannheim: el teatro como edificio integrado en la ciudad, cuyo vestíbulo y auditorio están abiertos a la ciudad»⁴⁷². La confinidad y el contacto entre teatro y ciudad se acentuaban en la transparencia de sus paramentos. Así, Klein crearía seis piezas monumentales: cuatro colosales paneles azules para el *hall* principal, de los cuales, dos son colocados en las paredes laterales y los otros dos en los frentes. El tamaño es considerable: los paneles laterales miden cada uno veinte metros de largo y los centrales 500 × 1000 cm. En las paredes traseras del guardarropa coloca dos paneles de tamaño menor, 300 × 900 cm. Klein utiliza lienzos y tableros como base y yeso para animar su superficie, taladrando y colocando gravas para romper así con la planicie característica de sus anteriores monocromos, además de añadir esponjas impregnadas del mismo azul de la obra. De esta manera, se emulan los azules consonantes de la naturaleza (cielo y mar) en los relieves de esponja como la «epidermis del planeta», un fondo oceánico como doblez de un paisaje planetario. Oleadas que enfervorizan la superficie del cuadro y lo transportan suavemente al médano, que evocan, como señala Stich, crecimiento, unificación y expansión cohabitantes con el reposo de elementos pequeños de la materia (tal efecto se debe a la textura y a la agrupación de las esponjas). Esta epidermis planetaria ultramarina es «imagería de impregnación corpórea del azul en la que vida e imaginación se confunden»⁴⁷³, cuya permeabilidad nos remite nuevamente al concepto de integración. Ligado a la límpida y cristalina integración del edificio del teatro de Gelsenkirchen en el espacio urbano, la esponja que, al igual que el espectador, tan

⁴⁷¹ En el año 1957 el Ayuntamiento de la ciudad promueve un concurso que ganaría Norbert Kricke, artista que anteriormente expone en la galería de Iris Clert. Además de Klein al proyecto de decoración el equipo contaría finalmente con Robert Adams y Paul Dierkes. El contrato se realiza en febrero de 1958 y la apertura del teatro se fecha el 15 de diciembre del año 1959.

⁴⁷² Publicado en Stachelhaus, H. (ed.), *Yves Klein...*, cit.

⁴⁷³ Arnaldo, J., *Yves Klein*, cit., p. 38.

rápidamente se vuelve azul, que nutriéndose descubre creativamente un color potenciando a su vez la capacidad de emplear el mundo externo de ese modo azuladamente creativo. Este es el microcosmos expansivo de Gelsenkirchen:

Para la realización de mi trabajo en Gelsenkirchen quise tener una «mirada fresca» ante un nuevo objeto. La lente del botánico es la infancia redescubierta.

Devuelve al botánico la mirada amplificada del niño. Con esa mirada vuelve al jardín, regresa al jardín donde los niños miran la enormidad.

De esta forma la estrecha, minúscula puerta, si es que alguna vez existió, se abre al mundo. El detalle, como todos los mundos, contiene atributos de grandeza. La miniatura es una de las guaridas de la grandeza. En Gelsenkirchen he intentado realizar miniaturas de 20×7 metros, aunque parezca increíble. Y esta es la razón por la que percibimos el relieve como algo conmovedor, emocionante, por ser el color, el azul...

Mis monocromos pueden parecer planos y uniformes cuando tienen las dimensiones de cuadros de caballete, pero siempre los he mirado desde muy cerca, cada milímetro cuadrado. En Gelsenkirchen, he dudado de incrementar cada detalle en su proporción exacta, porque de haberlo hecho así el relieve debería tener unas dimensiones mucho mayores... Pero aun así, el color está ahí. ¡Es el punto esencial! En cualquier caso, haya más o menos relieve, ¡sé que el azul lo mata!⁴⁷⁴.

La asociación de la esponja con el canibalismo establece la significación antropofágica en la que se deglute, como señala Arnaldo, «lo semejante por lo semejante». Solo la fragancia del monocromo IKB consigue que el objeto interno deglutido no se diluya, gracias a la transfusión azul, permanece por esa confiabilidad de supervivencia, tanto en la secuencia vacía del ambiente (esponja Fig.48), como en su presencia ambiental directa (relieve de esponjas Fig.49)⁴⁷⁵.

Durante la preparación del teatro de Gelsenkirchen, Klein discutiría la idea con el concejal Breuer de crear un entorno azul completamente unificado:

⁴⁷⁴ Stich, S., *Yves Klein*, cit., pp. 110-111.

⁴⁷⁵ «La relación entre el individuo, de uno u otro sexo, y sus objetos interiorizados, junto con su confianza hacia las relaciones interiorizadas, proporciona de por sí suficiencia para la vida, de manera que el individuo es capaz de sentirse satisfecho incluso en la ausencia temporal de objetos y estímulos externos. La madurez y la capacidad para estar solo implican que el individuo ha tenido la oportunidad, gracias a una buena maternalización, de formarse poco a poco la creencia en un medio ambiente benigno. Esta creencia va desarrollándose paulatinamente, mediante la repetición de la satisfacción de los instintos», en Winnicott, D. W., «La capacidad para estar a solas» [1958], *Int. J. Psycho-Anal*, n.º 39, pp. 416-420.

Créame que el color azul es el único adecuado. Es más, la unidad de la totalidad — a la vez compleja y completa— que verá en mi dibujo creo que le va a producir la misma sensación de continuidad en el espacio ambiental que yo tuve al decidir lanzarme a mi período azul en Milán y en París en 1956 (sic).

Un azul en supertensión.

Siempre ha sido mi ideal espiritual llevar a cabo esta unidad espacial. Espero de verdad que esto será finalmente posible...⁴⁷⁶.

La savia nutritiva abona el ímpetu ascensivo del ser. El lector florece en su singularidad que, dada la profusión de lectores o ciudadanos del reinado azul, existe en hermandad. Los bosques de esponjas de Yves Klein no solo muestran a los habitantes de dicho reino en su crecimiento natural, sino que exageran la igualdad y la diferencia, la universalidad e individualidad⁴⁷⁷. Mientras trabajaba en la decoración del teatro de Gelsenkirchen, el 15 de junio de 1959 presenta en la galería de Iris Clert la exposición *Bosque de esponjas y monocromos en bajorrelieve*⁴⁷⁸. En una pequeña habitación, Klein coloca multitud de esponjas, unas adosadas a la pared y la mayoría expuestas como esculturas independientes. Estas últimas eran sostenidas por una fina varilla que las unía a una base en piedra o metal, simulando el tallo de una flor o el tronco de un árbol. La diversidad de formas y tamaños de las varillas, pedestales y esponjas, hace que estas esculturas azules estimulen mediante una frondosidad efectista la experiencia de impregnación del lector, de la gente (esculturas antropomórficas) y del entorno (bosque) en azul⁴⁷⁹. Más allá de la apariencia vegetal de las esponjas, Stich señalaba el antropomorfismo en la forma en que se yergue la escultura y en los huecos y aperturas que definen una fisonomía personal a la manera de un rostro humano. Así, la pequeña sala de la galería proyecta los efectos de esta transformación sensible a sus alrededores: la vida imaginativa de cada cuerpo orgánico, con la vivacidad que le es propia, se dilata en concordia ambiental.

⁴⁷⁶ Carta a Breuer, 6 de enero de 1958, citado en Stich, S., *Yves Klein*, cit., p. 114.

⁴⁷⁷ «Si bien Klein en esta afirmación reitera su compromiso con el azul y centra su atención en el efecto experimental que buscaba alcanzar con su arte, la historia real de su trabajo en el proyecto de Gelsekirchen revela que el color azul no fue ratificado hasta muy avanzado el proceso preparatorio y que las cuestiones prácticas y promocionales tomaron precedencia sobre otras preocupaciones», en Stich, S., *Yves Klein*, cit., pp. 160-161.

⁴⁷⁸ Exposición *Bosque de esponjas y monocromos en bajorrelieve* (*Bas-reliefs in a sponge forest*), celebrada del 15 al 30 de junio de 1959, en la galería de Iris Clert, París.

⁴⁷⁹ Stich, S., *Yves Klein*, cit., pp. 160-161.

Recordando nuevamente las palabras de Klein atendidas en el primer capítulo «J'ai *sucé* le goût de la peinture avec le lait maternel»⁴⁸⁰, adquirir el gusto por la pintura mamando la leche materna implica un proceso que parte, en primer lugar y como señalaba McEvilley en relación al monocromo, permitiendo la fusión del espacio interno con el espacio cósmico en vibración viva. Señalamos que dicha fusión monocromática se relacionaría con una no-integración propia del estado indiferenciado bebé-madre/ambiente, pero en la medida en que se desarrolla Klein comienza a percibir ese color separadamente en un cuerpo femenino surtidor de vida. En esta interrelación, la ingestión de la leche de Raymond transporta una fantasía al interior de Klein que se revela como «pintura buena» gracias a una deleitosa degustación, lo que lleva a establecer las bases para dicha fantasía e imaginación. Precisamente, y tras la colocación psicosomática que provoca la emersión del mundo exterior, es la aportación de la leche de Raymond lo que provoca el enriquecimiento del mundo interior del artista y de ello se traduce una experiencia instintiva o de incorporación capaz de proporcionar vida. Huelga decir que interno-externo permanecen en absoluta concordia, lo que permite que la percepción del objeto sea buena en todo momento.

No obstante, *sucer* implica voracidad suscitada por amor, esto es, la existencia de un elemento agresivo intrínseco en el impulso a comer (canibalismo como modo de hacer arte) relacionado con el amor manado del seno materno (el gusto por la pintura). Se produce un arrebatamiento contra el pecho, un intenso ataque motivado por la cólera que vacía a la madre para después temer por su supervivencia. El arte se entrega a la destrucción para poder ser creado por el artista. Es deseable agregar este paso al contemplar la obra de Klein ya que solo la perduración consagra el gesto de reparación o la actividad reparatoria. Asimismo, la supervivencia equivale al triunfo del bien y su inmunidad al mal.

La esponja, dijimos, permite mantener y cuidar la integridad del imaginativo azul IKB creado a partir del azul del cielo y del mar de Niza transmitido en la nutritiva leche de Raymond. Un proceso en el que, a partir de una experiencia instintiva, se ingiere, digiere y retiene un aspecto de la realidad externa que enriquece el mundo interior. El resultado es la esquematización del lector en su materialidad viva y orgánica tras haber brotado de la superficie del pigmento, un líquido regazo azul del que se separa externamente pero

⁴⁸⁰ Klein, Y., *Yves Klein 1928-1962...*, cit., p. 10.

que se conserva internamente activo gracias a la confiabilidad en su supervivencia. Esos lectores que «regresaban ahora del viaje al azul de mis cuadros que emprendieron después de haberlo visto una vez», podían regresar precisamente porque su estabilidad interior les capacitaba para mostrarse independientes y sin temor alguno. La angustia generada por el daño producido a la pintura y al pincel tradicional materno sostenido por Raymond es solapada gracias a la oportunidad de contribuir y reparar en su creación. La muerte es necesaria para la resurrección, el canibalismo precede a la era azul porque es necesario reconocer la consustancial voracidad para alcanzar la salud apropiada del ser-arte.

En las imaginaciones de Klein el poder se sostiene y expande a sí mismo al aniquilar y «digerir» otros cuerpos nacionales. Para él las espectrales siluetas eran una representación literal de las sombras de Hiroshima en el desierto de la catástrofe atómica y de la evidencia de esperanza... para la supervivencia y permanencia, aunque inmaterial, de la carne. Aunque fuera inspirado por desnudos vivientes, al igual que cientos de artistas antes que él, Klein incorporaba además el trauma del pasado reciente en las antropometrías. El artista rechaza rotundamente las dimensiones eróticas, pornográficas o amorales de estas sesiones⁴⁸¹.

1.2.2. El fuego

La sugestión de Klein hacia la naturaleza avivó la sustitución del pigmento por el fuego. En 1957 realizaría su primera obra *Feux de Bengale-tableau de feu bleu d'une minute*⁴⁸². En el año 1959 incorporaría esta idea en su proyecto de remodelación de la plaza del Teatro Nuevo de Gelsenkirchen⁴⁸³. En 1961 presenta su exposición *Yves Klein: Monocromo y Fuego* en el Museo Haus Lange de Krefeld (Alemania)⁴⁸⁴, en la que, además de dos fuentes de fuego, instaló en el jardín una rejilla con cincuenta quemadores alineados en cinco filas de diez y alimentados por tubos por donde circulaba el gas. En la

⁴⁸¹ Banai, N., *Yves Klein*, Londres, Reaktion Books, 2014.

⁴⁸² *Yves, proposiciones monocromas* [catálogo de la exposición celebrada del 14 al 23 de mayo de 1957 en la galería Colette Allendy].

⁴⁸³ La relación de Klein con Norbert Kricke durante la construcción del teatro fueron un estimulante para sus fuentes de fuego. Kricke había ideado columnas de agua que humidificaban el entorno, refrescantes «bosques de agua» a los que Klein quiso complementar con unos cálidos y luminosos «bosques de llamas». Las dificultades financieras impidieron su realización. Con Claude Parent también diseñaría fuentes en los que chorros de agua se alternarían con columnas de fuego e incluso ideó combinar espectacularmente las llamas a nubes de vapor iluminadas proyectado una luz azul en la plaza de Varsovia de París delante del Palais de Chaillot y enfrente de la torre Eiffel. Stich, S., *Yves Klein*, cit., p. 120 y 127.

⁴⁸⁴ *Yves Klein: Monochrome und Feuer* [catálogo de la exposición celebrada del 14 de enero al 26 de febrero de 1961 en el museo Haus Lange de Krefeld, Alemania]. La idea fue del propio director del museo Paul Wember y se trataría de la exposición retrospectiva más larga de Yves Klein. Además de su célebre muro de fuego, se expusieron monocromos azules, rosas y de oro; dibujos de arquitectura y un espacio inmaterial. Fuente: Archivo Yves Klein.

oscuridad, este *muro de fuego* de Klein parecía levitar mientras que los dispositivos se encendían y creaban azuladas flores ígneas. El 26 de febrero, último día de la presentación, Klein realiza la primera de sus piezas perteneciente a la serie de *Pinturas de fuego* (1961-1962), arrimando una lámina a los quemadores durante unos segundos, proyectaba la margarita azul en el soporte. Jugando con el tiempo y la intensidad de las llamas Klein crearía diversas pinturas con marcas ennegrecidas y chamuscadas, impresiones similares a las *cosmogonías* y las *antropometrías* que combinaría con el color⁴⁸⁵.

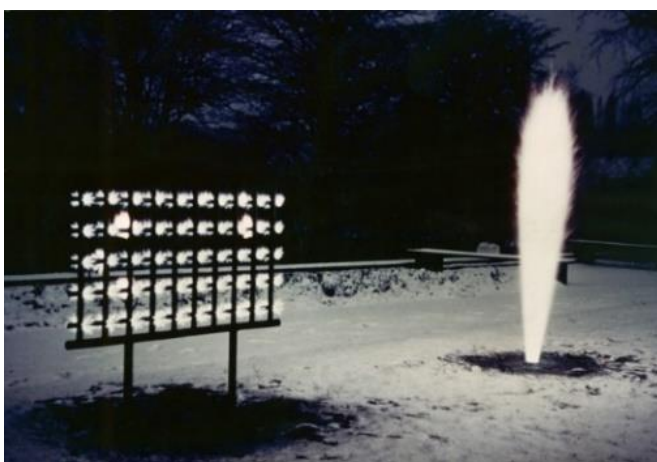


Figura 52. Muro de fuego, Museo Haus Lange, Krefeld, exhibición *Monochrome und Feuer*, 14 de enero de 1961

Figura 53. Fuente de fuego, Museo Haus Lange, Krefeld, exhibición *Monochrome und Feuer*, 14 de enero de 1961

Si en el capítulo anterior establecimos que las sesiones antropométricas escenifican una aclimatable continuidad del ser, un tránsito hacia la integración, la huella azul asentaría la neofiguración externa en la que se desenvolverá este individuo azul. Stich designaba las impresiones antropométricas como resurrecciones de la carne en términos conceptuales y resurrecciones de la imagen del cuerpo en el arte en términos históricos. Desde esta óptica convendría revisar la acción del fuego como exégesis del pigmento, así

⁴⁸⁵ Las fuentes de los jardines de la Granja de San Ildefonso (Segovia) influyeron fuertemente en Klein, tal y como afirmarí en la conferencia pronunciada en la Sorbona en el año 1959. «El fuego es para mí el futuro sin olvidar el pasado. Es la memoria de la naturaleza. El proyecto para una plaza pública de una pieza de agua sobre la cual danzarían surtidores de fuego en lugar de surtidores de agua y el de la edificación de muros de fuego en la arquitectura del agua es una idea que data en mi haber de 1951. Yo me extasiaba en La Granja, palacio de verano de la antigua monarquía española, a unos 80 kilómetros de Madrid, ante las fuentes y surtidores de agua de aquellos jardines, por otro lado comparables desde todo punto de vista a los de Versalles. Fue allí, en la superficie del agua tranquila de los estanques, donde imaginé remplazar los elegantes surtidores de agua de esos estanques por brillantes surtidores de fuego. Esculturas de fuego sobre el agua... ¿Por qué no?», Klein, Y., citado en *Marie-Raymond, Yves Klein, herencias*, cit., pp. 32-33.

como aquellas sesiones antropométricas en las que la huella carniforme emergería de las llamas⁴⁸⁶.

El simbolismo corrosivo existente en el incendio del caballete tradicional se conjuga con el poder resucitador del que el mismo fuego es representativo. Este ataque reconstituyente manifiesta una contradicción que, lejos de la discordancia, se ofrece como prodigio absorbido por toda raíz germinal, fuente ascendente y sostenedora: «Todos los hechos que se contradicen son auténticos principios de explicación del universo. El fuego es en verdad uno de esos principios auténticos que se contradicen esencialmente entre sí, porque es al mismo tiempo el dulzor y la tortura en el corazón y el origen de nuestra civilización»⁴⁸⁷. Así, situando una acogedora calidez simultánea a la intensidad abrasadora en los comienzos u orígenes de la creación, volvemos a plantearnos la existencia de un deseo de integración en el arte de Klein. En primer lugar, el color como pasarela a la percepción sin límites propia del estado de fusión ambiental que luego encarnaría en la piel femenina de la modelo se ve sustituido por un fenómeno energético cuya acción destructiva se registra en el soporte. Ya hemos advertido el notable interés del artista hacia la naturaleza, por ejemplo, en las *cosmogonías*, aunque en este caso las marcas quemadas y las manchas negruzcas muestran y evocan los efectos vigorosos del fuego, como heridas, llagas o quemaduras. A su vez, tales impresiones son resultado del disparo de un elemento absoluto de vida, lo que para Klein (parafraseando a Bachelard) significaba el fuego. En una de las citas subrayadas del libro *El psicoanálisis y el fuego* leemos:

El fuego y el calor nos ofrecen medios de explicación en los más variados dominios, puesto que han sido para nosotros ocasión de recuerdos imborrables, de simples y decisivas experiencias personales. El fuego es así un fenómeno privilegiado que todo lo puede explicar. El fuego es el elemento de la supervida. Es a la vez íntimo y universal y habita en nuestro corazón. Vive en el espacio... Entre todos los fenómenos, es el único que realmente puede ser explicado en su integridad mediante los valores opuestos de maldad y bondad. Resplandece en el paraíso. Arde en el infierno. Es suavidad y tortura... Es una terrible divinidad tutelar, maligna y bondadosa. Se contradice en sí mismo, y es así uno de los principios de la inteligencia universal⁴⁸⁸.

⁴⁸⁶ Klein realiza sus primeras *Pinturas de fuego* en la Compañía Francesa de Gas Test Center, en La Plaine Saint-Denis (París) durante el mes de marzo de 1962.

⁴⁸⁷ Klein, Y., citado en Arnaldo, J., *Yves Klein*, cit., p. 74.

⁴⁸⁸ En un texto titulado «Le feu, ou l'avenir sans oublier le passé» (El fuego, o el devenir sin olvidar el pasado), citado en Stich, S., *Yves Klein*, cit., p. 227.

Trataremos de equiparar esa divinidad tutelar maligna y bondadosa a los conceptos de «madre-objeto» y «madre-ambiente» elaborados por Winnicott. El primero trata de la percepción de la madre como objeto parcial, blanco de una experiencia y tensión instintiva, esto es, aquella que satisface la voracidad, mientras que la segunda representa a una madre protectora, aquella que facilita la diferenciación entre el mundo interno y el externo, la dulcificación, afecto y coexistencia sensual. Dicha diferenciación interno-externa es recalcada en aquellas estampaciones en las que Klein utilizaba musgo, hierbas, juncos y plantas diversas procedentes de la desembocadura del río Loup, en la emotiva y nostálgica Cagnes-sur-Mer durante 1960. Sumergiendo el papel en sus aguas, se registraban las huellas vegetales cuya acción apuraba lo miscible de la fundición original para presentar el registro de una nueva naturaleza recreada. Y es esta presentación mítica o cosmogónica la que, en la intimidad y proximidad de su paisaje doméstico, favorece la presentación de la creación y la canalización desde la fusión iniciática con la ayuda de la protección materna⁴⁸⁹.



Figura 54. *Cosmogonía sin título (COS 17)*, 1960, 64 × 49,5 cm

Igualmente, aquellas antropometrías obtenidas como negativos en los que las modelos en contacto con el papel son pulverizadas con pigmento azul alrededor de sus cuerpos, son la presencia de una ausencia definida por el espacio (en algunos de estos negativos o «vacíos», las modelos también estampaban su huella en su interior). Es el ambiente el que infunde aliento a esta figura fantasmal.

⁴⁸⁹ Arnaldo, J., *Yves Klein*, cit., p. 70.

No obstante, si esta madre-ambiente corresponde a las *antropometrías de la época azul* y a algunos negativos, la madre-objeto se adscribiría a la acción del fuego sumada a unas connotaciones caníbales que no pueden ser ignoradas. El mismo Bachelard asociaba el fuego a un ser vivo alimentándose, lo que venía a ser sinónimo de mantenerse⁴⁹⁰. Hemos señalado que la motilidad precede a la agresividad instintiva o primaria y que esta forma parte del apetito. Recordemos aquellas antropometrías que comienzan a intuirse a partir de la combustión del soporte.

Klein consigue un permiso para acceder al Centro de Pruebas de Gas de Francia en marzo de 1962, situado en La Plaine Saint-Denis, cerca de París. El artista, en traje y chaleco ejecutivo rociaba agua con un pulverizador o bien directamente sobre la modelo que a continuación estamparía su cuerpo sobre una plancha de madera sueca reforzada⁴⁹¹, o bien sobre la modelo con el cuerpo pegado al mencionado soporte. Despidiendo el fuego a través de un potente lanzallamas facilitado por el mismo centro, las improntas comienzan a visibilizarse en medio de una voracidad calcinable al preservarse las zonas mojadas de la horda llameante.

El componente destructivo no se dirige únicamente hacia el soporte-caballote tradicional y la forma figurativa discorda puesto que el camino hacia la integración del ser-arte de Klein requiere de un reconocimiento de la agresividad flamante para la efectividad de la actividad constructiva⁴⁹². Este fenómeno de la naturaleza metaforiza la excitación implacable que el ser potencial dirige contra un objeto parcial o pecho femenino que descubrirá una huella quemada relacionada con la huella azul: la fricción comburente entre la llama y un soporte que, en su resistencia hacia la avidez del artista, destapa la huella femenina.

El factor ambiental esencial en este caso es la presencia sostenida de la madre o la figura materna durante el tiempo en el que el infante y el niño ajustan la destructividad que forma parte de su constitución, y que pasa a ser cada vez más un rasgo de la experiencia de las relaciones objetales. La fase del desarrollo a la que me refiero dura entre los seis meses y los dos años; después de ella el niño ya puede realizar una integración satisfactoria de la idea de destruir al objeto y el hecho de que

⁴⁹⁰ Bachelard, G., *El psicoanálisis del fuego*, cit., p. 110.

⁴⁹¹ El cartón sueco ardía con más lentitud que el resto de materiales.

⁴⁹² Este potencial agresivo no corresponde estrictamente al odio, puesto que [...] requiere un nivel más organizado y elevado de integración. Winnicott lo llamaba «amor-cruel», el que solo busca satisfacer el impulso instintivo (simbolizado en la lengua-llameante del artista) cuyo objetivo es la madre-objeto.

ama al mismo objeto. Durante todo ese tiempo es necesaria la madre, en virtud de su valor de supervivencia. Ella es una madre-ambiente y al mismo tiempo una madre-objeto, el objeto del amor excitado. En este último rol es repetidamente destruida o dañada. Poco a poco el niño llega a integrar esos dos aspectos de la madre y a poder amar a la madre superviviente, siendo al mismo tiempo afectuoso con ella⁴⁹³.

La adquisición del gusto por la pintura a través de la leche materna guarda estrecha relación con la hambrienta llama que se alimenta de sí misma. Existe, en esta deglución de doble filo o fantasía oral, un deseo de retener y conservar la fuente externa (el estado interno de la fuente suministradora, esto es, de Raymond, comienza a ser motivo de preocupación) relacionándose así con ese inaugurado mundo interior azul⁴⁹⁴.



Figura 55. *Antropometría época azul* (detalle) (ANT 82), 1960, 156,5 × 282,5 cm

Figura 56. *Pintura de fuego sin título* (detalle) (F 80), 1961, 175 × 90 cm

Figura 57. *Le Rêve du Feu*, fotografía de Harry Shunk, 1961

Figura 58. *Yves Klein*, fotografía de Lee Stalsworth, 1961, Yves Klein Archives

«Las hacía lamer la superficie de la pintura de tal modo que esta registrara el trazo espontáneo del fuego»⁴⁹⁵. Durante el bullicio caníbal y en medio de este *lamer* calcinador, la huella femenina adscrita a la madre-objeto, en el proceso de integración, se fusionará con la madre-ambiente (esto es, el descubrimiento de que la madre atacada en la fantasía

⁴⁹³ Winnicott, D. W., «La ética y la educación» [conferencia pronunciada en Instituto de Educación de la Universidad de Londres, 1962], en Nibblet, W. R., *Moral education in a changing society*, Londres, Faber, 1963, en Bibliotecas de psicoanálisis [artículo online]. Recuperado de: <<http://www.psicoanalisis.org/winnicott/eteduc.htm>>. [Consultado el 14 de mayo, 2015].

⁴⁹⁴ «[...] la palabra “interior” se refiere principalmente al vientre y, de modo secundario, a la cabeza, las extremidades y cualquier otra parte del cuerpo. El individuo tiende a colocar dentro del cuerpo las incidencias de la fantasía, identificándolas con las cosas que tienen lugar dentro del cuerpo. Normalmente, este mundo interior es un mundo vivo, lleno de movimientos y sentimientos o sensaciones». Vid. «Apetito y trastorno emocional» [1936] en Winnicott D. W., *Escritos de pediatría y psicoanálisis*, cit., p. 55.

⁴⁹⁵ Klein, Y., citado en Arnaldo, J., *Yves Klein*, cit., p. 74.

es la misma que la amada)⁴⁹⁶. La emergente huella que principia el mundo de Yves Klein no solo nos coloca psicosomáticamente como ciudadanos de su mundo azul, sino que apuntala la necesidad de integrar la motilidad voraz en su corpus artístico para 1) amoldar esa salud artística en el ciudadano; 2) evocar la confiabilidad del ambiente que se sobrepone a un ataque instintivo sin que este sea por ello, funesto o letal⁴⁹⁷. El hecho de que Klein rocíe con agua a las modelos determina que la impresión resista a esa acción destructiva del fuego o, en otras palabras, demuestre esa capacidad de supervivencia que la hace verdaderamente indestructible independientemente de la quema de Klein⁴⁹⁸. Igualmente ocurre en aquellos lienzos donde se frena la combustión total gracias a los chorros de agua que reciben sus superficies quemadas.

Klein, al colocar fantasmales antropometrías entre estallidos de llamas y sombras de humo, juntaba la vida y la muerte de una forma provocadora. Por un lado, había un sentido de destrucción y de inocente carnicería, una evocación particularmente inquietante en la Europa de posguerra. Por otro, había una implicación de subsistencia. La vida permanece como una presencia inmutable que se resiste a desaparecer, incluso ante la devastadora llama. Y, aun así, el tipo de vida que se muestra (sombras y cenizas) es el de una realidad que desafía a lo físico⁴⁹⁹.

⁴⁹⁶ Es entonces cuando la etapa despiadada finaliza y comienza la preocupación y responsabilidad: «Mi tesis es que la preocupación por el otro aparece en la vida del bebé como una experiencia sumamente refinada de la reunión en la mente del infante de la madre-objeto y la madre-ambiente. La provisión ambiental sigue siendo vitalmente importante, aunque el infante está empezando a ser capaz de una estabilidad interior, propia del desarrollo de la independencia», en Winnicott, D.W., *El desarrollo de la capacidad de preocuparse por el otro*, [1962] en *Obras escogidas I*, cit., p. 510.

⁴⁹⁷ Este es un punto divergente con respecto a la personalidad artística de Yves Klein y a su etapa infantil, puesto que, en el segundo caso, tras el sentido del ser que desarrolló Klein en su identificación con el pecho-Raymond, al desarrollo de su *yo* e integración le acompañó una falta de confiabilidad/estabilidad en el ambiente, lo cual supuso la aparición del miedo y de cierta inhibición del instinto que forma parte del amor primitivo. La reorganización artística de Klein redescubre el buen objeto y el buen ambiente teñidos de azul o, en palabras de Stich: «[...] un artista que no hace separación entre su *yo* y su arte, viendo a ambos interconectados con las energías vitales que existen dentro del reino cósmico y universal», en Stich, S., *Yves Klein*, cit., p. 221.

⁴⁹⁸ «He bosquejado algunos aspectos de los orígenes de la preocupación por el otro en las etapas tempranas en que la presencia sostenida de la madre tiene un valor específico para el infante, es decir, si la vida instintiva ha de tener libertad de expresión. Pero este equilibrio tiene que lograrse una y otra vez. [...] En pocas palabras, el hecho de que la madre-objeto no sobreviva, o de que la madre-ambiente no proporcione oportunidades confiables para la reparación, conduce a una pérdida de la capacidad para la preocupación por el otro, y a su reemplazo por angustias y defensas toscas, como la escisión o la desintegración», en Winnicott, D.W., en *Obras escogidas I*, cit., p. 512.

⁴⁹⁹ Stich, S., *Yves Klein*, cit., p. 227.

Esa implicación de subsistencia o presencia inmutable que se niega a desaparecer responde a esa necesidad de permanencia, de conservación y estabilidad que la confiabilidad del ambiente promete al artista, y cuya maternalización estabilizará la integración adecuada del ciudadano azul del reinado de Klein.

Situábamos el estado primario de no-integración en la acción de los pinceles vivientes en continuidad con el artista, que progresa en la aproximación a la huella azul antropométrica. Siguiendo esta vía, la confrontación entre la impresión azul y su homóloga quemada reivindicaría la existencia de un *no-yo* relacionado con la madre-objeto y la madre-ambiente. Pensando en las pinturas de fuego como germen de las antropometrías quemadas-madre objeto (cuyo paralelo serían las cosmogonías como germen de las antropometrías azules-madre-ambiente), identificamos los efectos azarosos del potencial agresivo⁵⁰⁰ coordinados con la experiencia instintiva (canibalismo) en lo que inicialmente identificamos como un objeto parcial femenino, (pechos vaciados, pezones agrietados o resecos por la encía caníbal); hasta el objeto total (antropometría quemada) que fusionada con la madre-ambiente (antropometría azul) cristaliza en la madre⁵⁰¹:

El niño absorbe alimento, que será bueno o malo según haya sido ingerido durante una experiencia instintiva satisfactoria o durante una experiencia complicada por la ira excesiva ante la frustración. Cierta grado de ira ante la frustración es, por supuesto, parte esencial hasta de la experiencia satisfactoria⁵⁰².

⁵⁰⁰ El trazo espontáneo del fuego responde a una crueldad o apetito voraz que lo es por azar, puesto que no se reconoce a la figura femenina hasta que emerge de entre las llamas paulatinamente, lo que hace tangible a la madre-objeto.

⁵⁰¹ «La expresión de Max Muller es reveladora a este respecto: la segunda cosa que había que contar sobre el fuego primitivo es “como, apenas nacido, devoraba a su padre y a su madre, es decir, a las dos piezas de madera de donde él había brotado”. Jamás el complejo de Edipo ha sido dibujado mejor y más completamente: si tú no logras encender el fuego, la quemazón del fracaso roerá tu corazón, el fuego permanecerá en ti. Si tú lo produces, la esfinge te consumirá. El amor no es sino un fuego que transmitir. El fuego no es sino un amor que sorprender», en Bachelard, G., *Psicoanálisis del fuego*, cit., p. 45.

⁵⁰² Winnicott, D.W., «La posición depresiva en el desarrollo emocional normal» [1954], en *Escritos de pediatría y psicoanálisis*, cit., p. 359.



Figura 59. *Pintura de fuego sin título* (F 35), 1961, 79,5 x 119 cm



Figura 60. *Pintura de fuego sin título* (F 34), 1961, 79,5 x 119 cm



Figura 61. *Pintura de fuego con color sin título* (FC 14), 1962, 42,7 x 34,5 x 2,4 cm



Figura 62. *Pintura de fuego con color sin título* (FC 13), 1962, 32 x 23,4 cm



Figura 63. *Pintura de fuego sin título* (F 3), 1961, 146 x 97 cm

Así, sostenemos que las pinturas de fuego responden a una disociación⁵⁰³ temprana producto de la parcialidad de la integración de Klein a su realidad azul, puesto que, en los comienzos del *ser* «no existe» una única madre.

Abordamos como síntoma de fusión conciliadora e integradora de este ser-arte neofigurativo la concertación entre el color y el tejido carbonizado: durante el otoño de 1961 y a principios de 1962, Klein comienza a incorporar color en sus pinturas al fuego. El azul y el rosa complementaban la tonalidad amarilla del soporte quemado y recordaban la predilecta tríada azul-oro-rosa, mientras que el negro enfatizaba más las zonas en las que la acción del fuego había sido más efusiva. La misma combinación de colores, como señala Stich, se asemeja al rojo, azul y amarillo característicos de la llama, de manera que

⁵⁰³ La disociación describe los estados de excitación y de tranquilidad que siguen al estado de no-integración: «Esto quiere decir que al principio el pequeño no sabe que la madre que él mismo está edificando a través de sus experiencias tranquilas es lo mismo que la potencia que se halla detrás de los pechos que pretende destruir», en Winnicott, D. W., «El desarrollo emocional primitivo» [1945], en *Escritos de pediatría y psicoanálisis*, cit., p. 207.

avivan la reciedumbre eruptiva lumínica y calorífica del fuego. Tras la estuosa acción, la resistencia tenaz a una desaparición provocada por la acción caníbal de la llama encuentra en la marca coloreada una manera de constatar su supervivencia. Este es el resultado del encontronazo entre un afán demoledor que pone al límite al entusiasmo de la vida: la huella última de lo (por siempre) vivo. Los estragos de estas pinturas personifican objetos parciales extenuados y podrían acercarse a esa «cicatriz de matricidio» derivada del culto hacia la madre⁵⁰⁴. Si el pecho aparece como compuerta hacia una labor creativa es por la intermitencia destructiva a la cual debe sobreponerse. Precisamente, la bendición prometida por la supervivencia materna garantiza la reparación sobre la cual teoriza Melanie Klein, como una sutura creativa al desbocamiento de un instinto fogoso.

1.2.3. Homenaje a Tennessee Williams

El canibalismo no solo se adscribe a la llegada de la huella candente al mundo tangible (el reconocimiento de una madre-objeto como síntoma de salud en el proceso de integración). Si algo caracteriza a la *Grande anthropophagie bleue* (*Gran antropofagia azul*), la obra que más explicita el canibalismo en Klein, es su fuerza motora, su impulso y su diligencia o, lo que revela la motilidad épica de una batalla-festín.



⁵⁰⁴ Kristeva habla de señalar esa decapitación a la madre, el matricidio deducido de la cicatriz que hace que amemos con normalidad el resto de nuestras vidas: «[...] esa compasión es solo la cicatriz del matricidio, el testigo último (si acaso era necesario alguno) de que la reconciliación imaginaria con ella, que “yo” necesito para hacer y pensar, se paga con un asesinato que queda superado, con un matricidio en adelante inútil, pero cuyo recuerdo “me” obsesiona. Habita “mi” sueño y “mi” inconsciente, y surge a la superficie de las palabras por poco que “yo” me aventure en la búsqueda del tiempo perdido», en Kristeva, J., *El genio femenino. La vida, la locura, las palabras. Melanie Klein*, Barcelona, Paidós, 2000, p. 119.

Figura 64. *Gran antropofagia azul. Homenaje a Tennessee Williams* (ANT 76), 1960, 275 × 407 cm

Revolviéndose extremidades y troncos de figuras humanas en el bullicio de este breñal azul, la escena caníbal se esparce desde una fantasía derivada de un culminante momento de choque instintivo feroz entre bloques femeninos y azul conectivo. El subtítulo de esta obra, *Homenaje a Tennessee Williams*, se debe a la obra teatral *Suddenly, Last Summer* (1958) que el genial director Joseph L. Mankiewicz llevaría al cine un año más tarde con Gore Vidal y el propio Williams ocupándose del guion⁵⁰⁵.

La historia introduce progresivamente la intrigante figura de Sebastian Venable, a través de la continua rememoración de dos mujeres: su madre Violet Venable y su prima Catharine Holly. La escena primera nos descubre un tropical y amplio jardín semejante a un bosque prehistórico que rodea a una mansión victoriana en la ciudad de Nueva Orleans. Un atractivo y joven doctor Cukrowicz sigue a la dueña de la casa, la señora Venable, por el jardín de su hijo Sebastian, fallecido el pasado verano por un supuesto ataque al corazón. En ese carnívoro Edén de la creación encontramos el primer acercamiento entre arte y vida en la honda impresión de Violet:

*Sebastian was a poet! That's what I meant when I said his life was his work because the work of a poet is the life of a poet and—vice versa, the life of a poet is the work of a poet, I mean you can't separate them, I mean [...] But a poet's life is his work and his work is his life in a special sense [...]*⁵⁰⁶.

Un enfoque sugerente sobre una «vida del poeta» como «obra del poeta» nos lleva a aquella divisa tan fundamental de Klein: «[...] mi modo de ser (atención, no digo de expresión) es hacer pintura». En el caso de Sebastian, la existencia de la obra del poeta implica una integración residente en el poder entonador del «yo soy-poeta» acreditado por la bendición de su propia madre (*Sebastian was a poet!*), lo que consagraba la obra del

⁵⁰⁵. Aunque se considera también el texto teatral, pondremos especial interés en el guion y escenas de película vista por Klein. En ambas, el argumento trata de Violet Venable pide al doctor Cukrowicz que practique una lobotomía a su sobrina Catharine Holly, internada en un hospital psiquiátrico tras la muerte de su primo e hijo de la señora Venable, Sebastian. Reacio a practicar una operación tan arriesgada, trata de ayudar a Catharine a recordar lo que ocurrió durante ese pasado verano.

⁵⁰⁶ «¡Sebastian era poeta! Eso quería decir cuando he dicho que su vida era su trabajo, porque el trabajo de un poeta es la vida de un poeta y viceversa, la vida de un poeta es el trabajo de un poeta, quiero decir que no pueden separarse, es decir [...] La vida de un poeta es su trabajo y su trabajo es su vida en un sentido especial» en Williams, T., *The Theatre of Tennessee Williams*, vol. III, Nueva York, New Directions Publishing, 1991, p. 352.

poeta, esto es, su vida, la comprensión hacia su existencia. Tal efusión buscaba Klein en la creación de ese nuevo ser, esa «presencia pictórica total»:

Los pintores y los poetas verdaderos no pintan ni escriben poemas. Son simplemente pintores y poetas por estado civil. Su presencia, y el solo hecho de que existan como tales, son su gran y única obra⁵⁰⁷.

Es esa experiencia en el ser-pintor/poeta lo que Klein procura manifestar en sus obras, que ciertamente son declaraciones de su magna creación: un nuevo *ser-arte*. Ciertamente las piezas pictóricas y materiales de Klein son, vestigios de su excelsa obra, como pruebas de otro tipo de existencia superior, una continuidad que proporcionará la auténtica conformación del ser.

Continuando con la obra de Williams, la señora Venable relataba al doctor esas vacaciones que la aparentemente perpetua y perfecta pareja se tomaba, lugares exóticos con distinguidas veladas de «gente-guapa» y, especialmente, el volumen de *Poema de verano* que Sebastian, tras un rodaje de nueve meses, escribiría cada verano con la asistencia y supervisión de su madre⁵⁰⁸, exceptuando el último en el que murió⁵⁰⁹. Rápidamente descubrimos una alteración en la historia de Sebastian Venable: en las últimas vacaciones, es decir, durante el período de traslación física y externa del poema, Sebastian toma la decisión de sustituir la compañía de su madre por la de su joven y bella prima Catharine. Esta conmutación resulta fundamental porque hiende el pacto/acuerdo entre madre e hijo marcando la ruptura discorde, tal y como reprocharía Violet a Catharine, al igual que la falta de sensibilidad o perceptibilidad que impedirían la creación del poema y la subsiguiente destrucción del poeta.

⁵⁰⁷ Klein, Y., «Quelques extraits de mon journal en 1957», sábado 5 de septiembre de 1957. En *Yves Klein* [catálogo de exposición], París, Centre Georges-Pompidou, 1983, p. 178.

⁵⁰⁸ «Ese volumen contiene solo un poema, como los otros que tengo en casa. Cada uno lleva el título Poema de Verano y la fecha de ese verano. Si le gusta le traeré copia de los otros. Escribía un poema al año. Uno por cada verano que viajábamos juntos. Los otros nueve meses del año en realidad eran solo una preparación. [...] La duración de un embarazo, sí. [...] el poema era difícil de escribir. Incluso estando yo. Sin mí, era imposible. Doctor, no escribió ningún poema el último verano. Él murió el verano pasado. Sin mí, él murió. Ese fue su último poema de verano». Cita recogida en *Suddenly, Last Summer*, película dirigida Joseph L. Mankiewicz, 1959.

⁵⁰⁹ Aquí se hace patente la diferencia entre Klein y el personaje de Williams con respecto al poema. Como relata Catharine: «Sebastian estaba triste, doctor. La libreta de notas azul vacía se hacía más y más grande, tanto que era tan grande y vacía como ese cielo y ese mar grandes, vacíos y azules», en ídem.

Es pertinente mencionar a los pájaros feroces de Williams que descendían de los cielos para devorar a las tortugas recién nacidas en la playa ante los ojos de Sebastian y Violet. El ciclo se repetía cada vez que las madres depositaban los huevos en la arena y volvían medio muertas a las aguas para no ver jamás a sus crías, las cuales, al nacer, serían atacadas por hambrientas aves de rapiña. Como contestación a la resignación del personaje materno de Violet ante un mundo cruel («La naturaleza es cruel, no está creada a la imagen de un hombre compasivo» diría, o «¡Claro que Dios es cruel!»), Klein despliega sus inclinaciones hacia una naturaleza pacífica y edénica. En su versión, si el pájaro volteador antes surcaba el azul seccionando el espacio en sí con su afilado y cortante pico, Klein lustraría su cielo para realizar en su ser-arte una naturaleza concorde, a diferencia de la resignación del personaje materno de Violet. La línea trazada por el vuelo del pájaro no solo trunca el espejismo de la extensión azulina, sino que también rememora el tradicional y figurativo desenlace de la integración *yoica* de Klein (niño): la partida (canibalización) de Raymond culpable del enturbiamiento ambiental (o, en palabras de Violet: «Para escapar de los pájaros carnívoros... que hacían el cielo casi tan negro como la playa»). Recogiendo nuevamente la fusión del ser a partir del monocromo (esta vez, un IKB heredero del esclarecimiento mediterráneo de Niza), no existe obstáculo para alcanzar nuevamente el cénit azul. «El cielo estaba en movimiento», decía Violet recordando la horda alada: «Después tanto horror... después de esas pesadillas... ser capaces de alzar la vista a un cielo que no sea negro y sin salvajes pájaros devoradores».

La obra de Williams muestra otro personaje simbólico y cautivador: la Venus insectívora, habitante del jardín-bosque tropical de Sebastian, un organismo devorador llamado Diosa del Amor, cuyo perfume atrae a las moscas sumergiéndolas en su cáliz⁵¹⁰. Así, al carácter feroz-sanguinario de la escena de los pájaros y de las tortugas se suma otra vertiente: un amor que devora. Las interpretaciones a estas figuras se relacionan con el apetito sexual

⁵¹⁰ Una interpretación hacia la figura de la Venus atrapamoscas es como representación del propio Sebastian: «La Venus atrapamoscas puede verse como una metáfora evidente del propio Sebastian: depredador pero vulnerable, atractivo de un modo fascinante, de manera femenina y delicada como una Diosa de la Belleza; pero también hambriento de carne, en su caso, chicos adolescentes, en lugar de moscas. Janice Siegel propone que la “atrapamoscas” representa a Violet (ella [Violet] no alcanza a ver que la atrapamoscas es un reflejo de ella misma en un homenaje sarcástico de Sebastian su madre). Dada la naturaleza predatoria de la madre y el hijo, su intimidad incestuosa y su exacerbado narcisismo, no sería incorrecto mantener ambas interpretaciones indistintamente», en Pecorari, M., «Chaste or chased? Interpreting Indiscretion in Tennessee Williams’ Suddenly Last Summer», *Miranda* [en línea], 28 de junio de 2013, n.º 8. Recuperado de: <<http://miranda.revues.org/5553>>.

de Sebastian y el uso del «aroma» de su madre y prima como cebo que atrae a los jóvenes que saciaban su hambre. Sería la decisión de no alimentar más a aquellos jóvenes lo que supondría su sentencia de muerte (o el inicio de un suicidio artístico). Huyendo hacia la colina, ascendiendo hacia un altar sacrificial, Sebastian es devorado vivo ante los ojos aterrorizados de Catharine. Jóvenes hambrientos, como pájaros desplumados, que se lanzan hacia una valla alambrada mientras claman por su alimento metiéndose los puños en sus bocas. De aquí se puede deducir que este suceso guarda una venganza del objeto. Tal y como explica Winnicott, se teatraliza una fase en la cual el objeto o el medio ambiente es tan parte del ser como lo es el instinto que lo evoca: Sebastian rechaza alimentar a los jóvenes que le alimentaban a él. El puño en la boca se puede interpretar como el deseo de preservar ese objeto externo (constituyendo el puño un símbolo habitual del pecho materno) y su repetición compulsiva puede extenderse a ciertos hábitos: «Estos fenómenos no tienen explicación como no sea sobre la base de que el acto es un intento de localizar el objeto (pecho, etc.), de sostenerlo a medio camino entre dentro y fuera. Esto es, una defensa contra la pérdida del objeto en el mundo externo o bien en el interior del cuerpo, es decir, contra la pérdida del *control* sobre el objeto»⁵¹¹ (la cursiva es mía).

«Finalmente, todo acto de chuparse el puño aporta una útil dramatización de la primitiva relación objetal en la cual el objeto es tanto el individuo como es el deseo del objeto, porque es creado partiendo del deseo, o es alucinado, y al principio es independiente de la cooperación de la realidad externa»⁵¹². La secuencia se trastoca en la disconformidad de Sebastian y en su negativa a alimentarles, lo que desencadena un ocaso inevitable: ser devorado hasta morir. La escena final en la que Catharine rememora lo sucedido durante el último verano, permite a esta adquirir su propia integración en la frase final: «Está aquí, Doctor. Catherine está aquí (en cuerpo y alma)», a diferencia de la falta de integración de su madre al escuchar la verdad, tras lo cual, completamente derrotada, rechaza la muerte de Sebastian. Esto es precisamente porque Violet no hubiera podido aceptar que la muerte poética (o el suicidio artístico) de su hijo fuera creada sin ella y revela en gran medida su propio miedo a ser ella misma devorada (tal inquietud se intuye en el malestar que le producía alimentar a la Venus atrapamoscas). La conexión entre el desagrado de Violet al alimentar a la planta ofreciéndole moscas vivas con el horror ante la escena de las

⁵¹¹ Winnicott, D. W., *Escritos de pediatría y psicoanálisis*, cit., p. 207.

⁵¹² *Ídem*.

tortugas recién nacidas siendo despedazadas contrasta fuertemente con la estoica actitud de Sebastian que acaba por desmoronarse en la escena final.

Por supuesto, tales interpretaciones son filtradas por el tamiz de nuestro artista. Sería posible vincular el cúmulo de experiencia o los preparativos para el acontecimiento de la poesía estival madre-hijo, a la acción antropométrica que estrena una neofiguración coloreada y abierta. Tanto Violet como los pinceles-vivientes adquieren un rol sostenedor actuando como matronas en esa organización total que culmina con la creación del arte. No obstante, el canibalismo kleiniano difiere del de Williams en la erradicación de la muerte y de la tiranía de la naturaleza por parte del primero. El ser se integra en un Edén azul concorde de donde jamás nadie será expulsado a un páramo árido y dividido como castigo (la línea parental Raymond-Klein). Seríamos, pues, seres azules.

Si para Williams el canibalismo evidencia una demencia causada por la degeneración moral contemporánea, Klein invierte la idea hacia una regeneración que restablezca y repare el siniestro de la civilización. La boca (herramienta instintiva) comunica el clamor de odio y el amor que profiere con la fuerza y la vehemencia con la que los cuerpos femeninos se despeñan por el soporte. Si la relación primitiva de la no-integración se mantenía en la modelo embadurnada en azul estimulando el acto antropométrico⁵¹³, la referencia a un acto caníbal apunta a la existencia de un afuera en frenético contacto con el adentro (o de lo semejante externo que alimenta a lo semejante interno, la vida externa que alimenta a la vida interna). La antropofagia artística de Klein, por lo tanto, se entrega a la libertad de la acción instintiva gracias a la existencia de esperanzas en una nutrida *imago* interna; gracias a la reparación de aquello canibalizado que advierte la supervivencia del azul, disponiendo la serenidad a partir de la matrifagia. Este es el disentiimiento entre el canibalismo de Williams y el de Klein: la muerte de un hijo devorado vivo frente a la supervivencia de una madre devorada viva. Porque el estallido de la pintura de Klein, lejos de acabar en muerte, preserva (y controla) al objeto canibalizado tanto en su exterioridad como en su interioridad, en ese bocado situado entre un adentro-afuera y precave su pérdida gracias a una concordia azulada. De nuevo hay que recordar que solo la presencia prolongada del objeto de amor permite aceptar-integrar la idea destructiva y agresiva promovida gestándose la reparación. De un monocromo

⁵¹³ Recordamos que el monocromo azul personifica la percepción infinita ambiental, el espacio sin límites invisible en el óleo de Fred Klein y manifestado en el contacto del pigmento con el pincel-viviente.

azul, a la acción del pincel femenino coloreado de azul, a una huella que presenta y principia la externalidad y que debe permanecer, aunque forme parte de un festín iracundo.

El canibalismo de Klein no es feroz ni inhumano, puesto que propulsa una condición destructora que, aun sofocando el alimento (canibalismo del arte tradicional), instauration vida en el interior azulado alimentado y en el exterior azulado del que se alimenta, en esa huella neofigurativa del mundo del pintor monocordial. Operando ya el poder creativo, a partir de la destrucción se posibilita la construcción, la resurrección, la reconstrucción del objeto y la integración del ser que ama saludable y verdaderamente al superviviente.

1.2.4. La cicatriz matricida

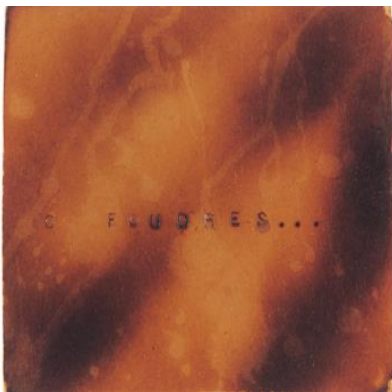


Figura 65. Ó FOUDES... (F 126), 1962, 12,5 x 12,5 cm. Ejemplo de ira-apetito



Figura 66. Creando las *Pinturas de fuego* en el Centro de Pruebas de Gas de Francia, La Plaine Saint-Denis, 1961

Volviendo a la integración del ser kleiniano, seguimos tratando de conciliar ambos tipos de madres. Además del cuerpo femenino que se ofrece en su sostén como modelo que explicita *lo que fue* al cohabitar con el color y presentar el mundo externo azul, existe un parejo resurgir del objeto envuelto en llamas. Partiendo del apetito como agresión instintiva que se va poniendo al servicio del carácter encolerizado, la destructividad del fuego comienza su regulación para efectuar la creación. Además de reconocer a la madre-objeto en las pinturas de fuego, las huellas antropométricas vuelven a denunciar el desabrimiento de la figuración tradicional. Hablando sobre las columnas o las fuentes de fuego, Arnaldo señalaba lo siguiente:

La escultura era un cúmulo de actividad energética permanentemente renovada, pero no constaba de sólidos ni de materia tangible, líquida, tal vez, como en las fuentes de agua, ni disponía de soporte, como un objeto o un artefacto. Era inmaterialidad y

plétora, fuente inmaterial de luz deslumbrante y calor destructivo, pero también de forma, manifestada incluso en un máximo grado. Klein consideró que el fuego era un «elemento ultraviviente». Decía: «Si todo lo que cambia lentamente se explica por la vida, todo lo que cambia rápidamente se explica por el fuego». Las posibilidades del fuego en el campo del arte conducían necesariamente a la génesis de máximos, de obras totales e irreductibles, como estas esculturas. Las primeras pinturas de fuego son testimonios que recogen la acción de las esculturas de fuego, marcas de sus llamas, epifenómeno de su realidad no pictórica y depósito formal de una prodigiosa manifestación sensible de energía. Las huellas que dejan las llamas de las esculturas de fuego sobre una superficie de papel o madera expuesta brevemente a sus efectos constituyen las primeras pinturas de fuego. [...] El fuego sustituye al pigmento como materia energética a cuya acción se debe la génesis del cuadro⁵¹⁴.

La acción energética de la fogata propulsada hacia el soporte no solo abrasa y disuelve las fronteras (cutáneas-lineales) del arte, sino que destapa los elementos parciales y nos coloca en el génesis de una forma despejada y percibida gradualmente como una «presencia» femenina. Tras el encendido, el nuevo contorno que evoca la resurrección de la carne se colorea en su fusión:

Es aquí, en esta extraña figura de eternidad donde nace la idea de estas apariciones en movimiento encarnadas en una expansión del tiempo. Apariciones de cuerpos que impregnan el espacio de destellos azules, de restallidos, de chispas. Los pinceles vivientes arañan el lienzo con marcas de fuego que se inflaman en un instante que permanece. El azul aquí, es el fuego: en el corazón del azul, está el fuego que abraza la impronta de los cuerpos desnudos que se encarnan en sensibilidad inmaterial. Heráclito: «El fuego, que viene, separará y agarrará todo». Para Heráclito, es el fuego esquivo, que agarra, es el fuego, que se evita a sí mismo, que separa, es el fuego, intotalizable, que viene como aniquilación de todo penetrando en su propio desarrollo. El vacío azul del fuego se eterniza en Klein como la combinación fulgurante de la negación de lo visible devenido en lo invisible. *Cicatrices de la carne encarnadas* que se inmaterializan en la intensidad azul incandescente⁵¹⁵ [la cursiva es mía].

La cicatriz de carne inmaterial en el azul incandescente es, en palabras de Kristeva, la condición indispensable para que advenga la libertad psíquica del sujeto (o del ser arte de Klein y su compasión por la cicatriz, esto es, su posición depresiva). Recordamos nuevamente las palabras de Klein: «Aquel que come de mi carne y bebe de mi sangre vivirá en mí y yo en él. Palabras espirituales, ciertamente, pero palabras que serán puestas en práctica durante un tiempo antes del advenimiento de la era azul de paz y gloria, antes

⁵¹⁴ Arnaldo, J., *Yves Klein*, cit., p. 73.

⁵¹⁵ Ribettes, J. M., *Yves Klein contre C.G. Jung*, cit., pp. 79-80.

de que la total libertad del Edén sea reconquistada por el hombre desde la sensibilidad inmaterial para el universo»⁵¹⁶. La resurrección de la carne, el objeto revivido, la piel conciliadora y permeable, la inmaterialización de la cicatriz (como negación de una figurativa-visible discordia), impiden la angustia inicua, aceleran la compasión y la paz para la deseada obtención de la libertad del ser.

Así, lo que plantea una inmaterialización de la cicatriz de carne en la inmensidad azul es una herida solapada necesaria para la obtención de compasión y del sentimiento de culpa potencial. En el primer capítulo se auscultó la discordia contenida en la herida de Klein, siendo esta fractura responsable del detrimento lumínico-ambiental y diferente de la cicatriz inmaterial desplegada en la inmensidad azul del ser-arte de Klein. Una madre hecha añicos, rota o despiezada encuentra en la infinidad azul una recomposición concorde con la totalidad sin sucumbir. Si la huella antropométrica azul conlleva una colocación psicosomática y, por lo tanto, el descubrimiento de un *no-yo-azul* respecto de un *yo-azul*, la pérdida materna es vencida por una presencia absoluta. La separación y el camino hacia la independencia se acentúan especialmente con la salida de los modelos o pinceles vivientes (fin de la no-integración), mas esta retirada se resarce con la presencia inmediata y sostenida de la huella. La cicatriz de la madre-objeto parcial que no se reconoce en la madre-ambiente azul queda, por lo tanto, mitigada. Si bien la huella antropométrica inaugura una configuración del ser como lo hace el paso de la no-integración a la integración del niño gracias al sostén de la madre, podríamos preguntarnos si al reemplazar el rol fundamental de la figura materna en el terreno artístico, Klein estaría castrando simbólicamente a Raymond⁵¹⁷ (la cual ya advirtió que la obra de Klein rebasaba a la pintura abstracta de posguerra, a la suya: «[...] la obra de su hijo señalaba el comienzo de una época nueva. [...] Su propio hijo daba muerte a la

⁵¹⁶ Klein, Y., citado en Stich, S., *Yves Klein*, cit., p. 182.

⁵¹⁷ Nos preguntamos si el bloque femenino antropométrico pudiera responder realmente a una madre despiezada, rota o hecha añicos. La concentración en el bloque femenino como punto neurálgico manifestativo de vida conlleva a la decapitación materna. La ausencia de la cabeza incluso puede relacionarse con la simbología de la Medusa que, para Ferenczi representaba tanto la castración femenina como la pérdida maternal. Decía Kristeva: «La decapitación de la madre (que hay que entender en el sentido de “matarla” y también de un “alzar el vuelo” a partir de ella, contra ella) sería una condición indispensable para que advenga la libertad psíquica del sujeto: esto es lo que Klein [Melanie] tuvo el coraje de anunciar a su manera, sin precauciones», en Kristeva, J., *El genio femenino...*, cit., p. 120.

estética en la que ella había fundamentado su obra desde sus comienzos en la abstracción en 1938»⁵¹⁸.

La simbología encarnada en la línea afilada y cismática arraiga con vehemencia en las obras de Raymond (desde el ojo inconsciente de Klein). Pinturas tales como *Historia del espacio* (1948) o *El ojo azul de la lejanía* (1950) (Figs. 67 y 68) suscitan connotaciones relacionadas con la divergencia que provoca ese espacio habitado por la madre-artista del niño-artista: el primero trata la profanación de un espacio como atributo de la realidad efectuado por la inscripción de la línea o por una abstracción que al describir sus trazos causa el vallado (somático) y compresor de la aprisionada psique coloreada e incomunicada con la totalidad infinita exterior.



Figura 67. *Historia del espacio*, Marie Raymond, 1948, 60 × 81 cm. Óleo sobre lienzo

Figura 68. *El ojo azul de la lejanía*, Marie Raymond, 1950, 65 × 174 cm. Gouache sobre papel montado sobre lienzo.

La cicatriz matricida descuella (y con ella la culpa inconsciente) en esas deslustradas capas coloreadas propias de una atmósfera hermética, un hábitat natural para los pájaros divisores. La preocupación destituida por la culpa forma parte de las repercusiones de este mundo impugnado por Klein, ya que, al ser cercenada la vaporización cromática o la edénica reflexión ambiental, ocurre lo temible: se sucumbe a la matrifagia (es decir, la matrifagia se convierte en matricidio). El distante ojo azul de *El ojo azul de la lejanía* (1950) no es más que el residuo de lo que fue una organización «fusional» aspiradora de un azul celeste-marino (siendo ambos lo mismo en esa no-integración azul de agua-aire con un horizonte desdibujado), en el que luego, en esa continuidad azul (sin entrometidos pájaros clasificadores y caracterizadores de un azul estrictamente aéreo), el bloque vital antropométrico comenzó en un clima verdaderamente primigenio del ser⁵¹⁹:

⁵¹⁸ Marie-Raymond, Yves Klein, herencias, cit., p. 58.

⁵¹⁹ Para Winnicott el bebé comienza a describir su propio *self* a través de un círculo a partir de los seis meses.

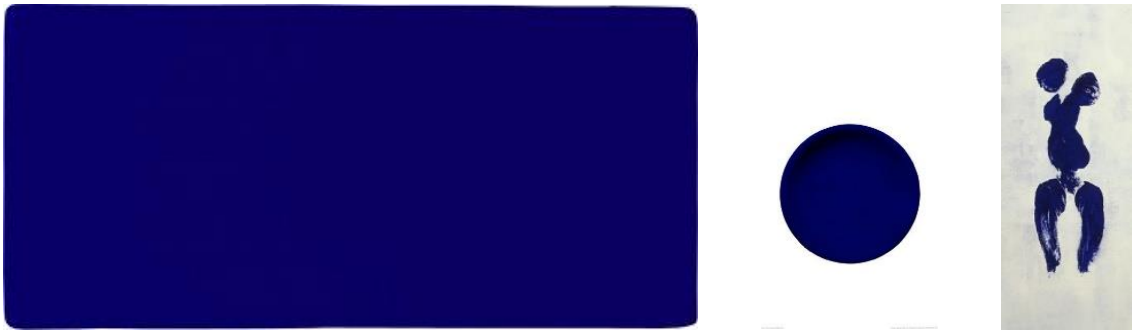


Figura 69. *Monocromo azul sin título* (IKB 115), 1959, 64 × 30 cm

Figura 70. *Plato azul sin título* (IKB 54), 1957, Ø 24 cm

Figura 71. *Antropometría de la época azul* (ANT 82), 1960, 156,5 × 282,5 cm

Así, la revolución depurativa de Klein cierra la abertura por donde trepaba la opacidad discorde. La discordia dañaba la cohesión instaurando un empañamiento en el reflejo ambiental que amenazaba matricidio. Sin embargo, la costura de la herida en el arte de Klein completa una curación (prueba de supervivencia) a lo que fue una matrifagia necesaria para completar el estado de salud del ser característica de la era azul kleiniana. La organización interna de este nuevo ser ingiere y atesora su propio enteógeno que no será jamás una *imago* empañada derivada de una ausencia externa, sino de la concordia azul.

1.2.5. Fusión-integración

Antes de llegar a ese arrobo digestivo, se ha señalado que la fusión concilia la relación tranquila escenificada en la sesión antropométrica azul con la «madre-objeto» (con la importancia de que sobreviva al instintivo fuego y a sus grados de sadismo oral de la llama devoradora de todo). Como raíces de un mismo tronco, la optimización integradora precisa una coligación entre el fuego y el azul a través de una fusión que alcanzaría su punto álgido en la estampación del cuerpo de la modelo impregnado de pigmento en una huella femenina devenida de la acción del fuego. La determinación integradora depende especialmente de esta fase, ya que forma parte tanto de las vicisitudes características de la conquista de salud y vida en el ser-arte de Klein como de su desarrollo estructural visibilizado durante la sesión antropométrica, que abre a una nueva percepción neofigurativa. Insistimos en la importancia de que el objeto perviva ya que solo así puede el canibalismo permitirse cierta libertad instintiva pacificadora, conciliadora y constructiva relacionada con una cada vez más rica elaboración imaginativa. Esta liberación enriquece y desarrolla a un nuevo ser capaz y útil en la nueva civilización, un

ciudadano que a partir del fuego asciende emotiva e imaginativamente, tal y como señalaba Bachelard.

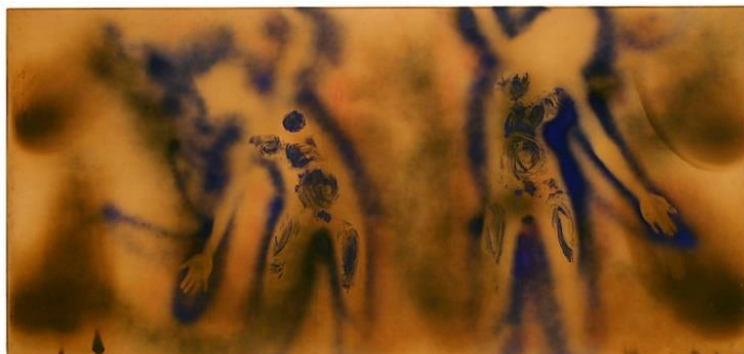


Figura 72. *Pintura de fuego con color sin título (FC 1)*, 1962, 141 × 300 cm

Entre las muchas etapas descritas por Freud y los psicoanalistas freudianos debo escoger una que hace necesario el uso de la palabra «fusión», entendiéndose por tal el logro de un grado de desarrollo emocional en el que el bebé experimenta mociones eróticas y agresivas simultáneas hacia un mismo objeto. Por el lado erótico hay una doble búsqueda de satisfacción y de objeto; por el lado agresivo hay un complejo de rabia, que se vale del erotismo muscular, y de odio, que entraña la conservación de la *imago* de un objeto bueno con fines comparativos. El impulso agresivo-destructivo tomado en su totalidad contiene, además, una forma primitiva de relación de objeto en la que el amor lleva implícita la destrucción del objeto amado. Esta explicación adolece, por fuerza, de cierta vaguedad; sin embargo, para seguir mi razonamiento no necesito saberlo todo acerca del origen de la agresión, porque doy por sentado que el bebé ha adquirido la capacidad de combinar las dos experiencias (erótica y agresiva), y de hacerlo con respecto a un mismo objeto. Dicho de otro modo, ha llegado hasta la ambivalencia⁵²⁰.

Así, es posible divisar el espectro femenino en un hervidero llameante gracias al agua rociada por el artista al pincel viviente, lo cual advierte de:

- 1) La consideración de la silueta áurea como versión de la huella femenina azul en su estadio de arrebol, reconocimiento necesario para el desarrollo sano del ser-arte.

⁵²⁰ Winnicott, D. W., «El desarrollo de la capacidad de preocuparse por el otro», [1962], en *Obras escogidas I*, cit., pp. 508-509.

2) La propia capacidad del artista para proteger (lo que ama) de su destrucción⁵²¹.

La complexión inmaterial abrasada apunta a su supervivencia tras la emotivo-deglutoria acción de la llama característica del canibalismo despiadado dirigido contra el objeto parcial (la experiencia instintiva que mastica el pecho materno). Se trata de esa clara prueba de existencia concentrada en la destrucción de la que hablaba Bachelard. La candencia fluye convocando y atrayendo al pincel viviente a una demarcación que se ofrece como nicho para la huella azul, repitiéndose la gestión sostenedora de la no-integración que dará lugar a la sorpresiva realidad tangible de Klein.

La supervivencia de *lo que fue* se mantiene implícita gracias a una recreación perpetua de su *estar siendo*. El cuerpo vibra al azul; la huella azulada late al corazón físico del pincel; y es este vaivén vaporoso el que invoca a la impronta materna en ese presente continuo (secuencia en la que vive la *imago*), reparando la acción trepidante del fuego, reconstruyendo la escena con nuestro arsenal imaginativo, devolviendo lo que engullimos en la fantasía para volverlo a deglutir y revivir a la *imago* interna kleiniana en nuestra morada interior. Así, la embestida hacia el objeto bueno nos enriquece porque nos encamina hacia la conquista de la responsabilidad⁵²².

En circunstancias favorables, el bebé va adquiriendo una técnica para resolver esta forma compleja de ambivalencia. Experimenta un sentimiento de angustia porque, si consume a la madre, la perderá; empero, esta angustia se ve modificada por el hecho de que el bebé puede aportarle algo a la madre-ambiente. El hijo confía cada vez más en que tendrá la oportunidad de contribuir con algo, de darle algo a la madre-ambiente, y esta confianza lo capacita para soportar la angustia⁵²³.

La contribución azul de Klein es lo que le capacitaría para soportar la demolición del arte parental que él mismo capitaneó. Una ofrenda que nace a partir de la integración del

⁵²¹ Considerando que en la primerísima etapa no existe temor por las consecuencias del acto cruel, las prevenciones de Klein contra una necrofagia que exterminie su construcción interior son importantes. El agua permite distinguir la figura como blanco de la motilidad voraz del fuego, de modo que la agresión jamás supera a la capacidad de pervivencia.

⁵²² «Winnicott destaca el valor positivo de la culpa, que prefiere denominar *preocupación* (o también: *inquietud*), y asocia a responsabilidad. La *preocupación* implica una concepción de la naturaleza humana más tolerante que la de la *culpa*. Cuando todo anda bien, lo que se experimenta no es un sentimiento de culpa, sino de responsabilidad. Considera que previo a la culpa hay *preocupación*, lo que implica dejar en suspenso la culpa por un corto plazo de tiempo dando oportunidad a la posibilidad de aportar algo a la relación (a la *reparación* en terminología kleiniana). Así, el sentimiento de culpa se mantiene latente y aparece cuando la *reparación* fracasa. Lo que deriva en tristeza o culpa», en Lacruz, J., «El gesto espontáneo», cit.

⁵²³ Winnicott, D. W., «El desarrollo de la capacidad de preocuparse por el otro» [1962], ... cit., p. 511.

impulso destructivo específico de la forma primitiva del amor, lo que conlleva el disfrute de esas ideas, aunque encierren laceración. El *self* ultramarino se nutre gracias a esa tolerancia⁵²⁴. El canibalismo kleiniano no solo no es cruel ni inhumano, sino que en su ejercicio de libertad vaticina un renacer, una nueva era que suplantará a la cristiana, en la que el artista es el mesías y en la que la culpabilidad queda en suspenso puesto que la reparación es posible gracias a la presencia estable materna. Las sucesivas preelaboraciones que templan el instinto son posibles gracias a este sostén o seguridad y presencia continuada del medio, ya que se solventa la tensión de la concurrencia de amor-odio ejercitando el control sano.

«Después de todo, ¿no es preferible ser comido que bombardeado a muerte? Apenas puedo desarrollar esta idea que me ha atormentado durante años». De este parecer antitético se deduce otro nivel de integración desarrollado⁵²⁵: «ser comido/(ser) bombardeado a muerte». Solo en el ejercicio de una nueva individualidad azul se pueden temer las consecuencias de una muerte atómica como represalia del mundo externo, como una bomba destructiva que acaba tanto con el *self* como con su mundo externo (resulta admisible hablar de una falla materna: «Un grupo constituye un logro del Yo soy, y constituye una hazaña peligrosa para el bebé. En las etapas iniciales necesita protección, a fin de que el mundo externo repudiado no tome represalias contra el nuevo fenómeno y lo ataque desde todos los sectores y en todas las formas concebibles»⁵²⁶). Es la alarmante lucha por la supervivencia de la *imago* interna, la deglución de una opacidad exterior y la búsqueda simbólica de un asentamiento psicosomático en el que el instinto (modulado) sea inofensivo y permita el desarrollo del ser en concordia con el mundo externo, las que

⁵²⁴ «Si no se tolera la destructividad inherente al ser queda incapacitado para asumir su responsabilidad ante esos impulsos. Para aliviar tal situación, la destrucción se coloca en otra parte (mecanismo de proyección) [...] Estamos tratando un aspecto del sentimiento de culpa que nace de la tolerancia de nuestros impulsos destructivos en la forma primitiva del amor. Dicha tolerancia genera algo nuevo: la capacidad de disfrutar de las ideas, aun cuando lleven en sí la destrucción, y de las excitaciones corporales correspondientes. (Hay una correspondencia mutua entre estas excitaciones y las ideas.) Tal avance proporciona espacio suficiente para la experiencia de preocupación, base de todo lo constructivo», en Winnicott, D.W., «Agresión, culpa y reparación» [1960], en *El hogar, nuestro punto de partida*, cit., p. 96.

⁵²⁵ Una exitosa integración producida por un lado en Klein sostenido en los brazos de Raymond y otra en el artista y en el sostén físico y vital del bloque del pincel femenino. Recordamos que: «Antes de esta etapa [integración] solo existe una formación primitiva pregrupal, en la que los elementos no integrados se mantienen unidos gracias a un medio del que aún no se han diferenciado, y que es la madre que sostiene al niño», en Winnicott, D. W., «Las influencias grupales y el niño inadaptado: el aspecto escolar» [conferencia pronunciada en la Asociación de Profesionales para los Niños Inadaptados, abril de 1955], en *Obras escogidas III*, cit., p. 201.

⁵²⁶ *Ídem*.

establecen la sugerencia. Es la muerte (matricidio) lo que gravita sobre Klein y su alternativa: la predilección por ser comido. La contraposición tormentosa se explica en el grado de persistencia (o posibilidad de reconstrucción) que les diferencia:

¿Qué es lo que queremos? Pues queremos que nos coman, no que nos introyecten mágicamente. No busquen masoquismo en ello. Ser comido es el deseo, mejor dicho, la necesidad de una madre durante una fase muy precoz del cuidado de su niño. Esto significa que quienquiera que no se vea atacado de modo canibalesco tiende a sentirse fuera de las actividades reparadoras y restitutivas de la gente, es decir, fuera de la sociedad. Si, y solamente si, hemos sido comidos, gastados, robados, podemos soportar en menor grado ser igualmente introyectados mágicamente y ser colocados en el depósito de reserva del mundo interior de alguien⁵²⁷.

La idea que le ha atormentado durante años trasluce la angustia interna que mantiene un delicado equilibrio entre un matricidio feroz que descuaja el ambiente externo anublando la esfera interna y una matrifagia liberadora que encauce la actividad constructiva y reparadora. La supervivencia ambiental, caracterizada por la continua presencia materna y su adaptación a la destructividad, es la que arrastra al sujeto hacia el torrente del crecimiento y no hacia el del estallido en esta bifurcación antropofágica.

Como se dijo en el primer capítulo, el estado de caos interior y el devastador instinto centrípeto de Klein alentarían a una defensiva y constante introyección mágica idealizada como único sustento. La desesperanza del estado tumultuoso interno amaina, por ejemplo, en esa fascinación o «sed» por el Santo Grial cuya gracia derrama concierto, salvación y vida eterna y, simboliza la búsqueda de la matriz/pecho femenino como señalan los trabajos de Whitmont.

Así, Klein utiliza la pintura para perforar su personalísima estructura defensiva, para contactar con el bulbo sobre el cual se origina y, digamos, teñirlo de azul. La (re)organización defensiva es también una etapa del florecimiento del ser (arte) de Klein. En el caso de un ser humano, si un elemento externo se ingiere o se entromete (como una falla en el ambiente) en la unidad integrada o individual, su estado interno reacciona elaborando sistemas de defensa cuyas características y resolución dependen, en gran medida, del soporte ambiental⁵²⁸. De la interacción entre ambas y con la debida constancia

⁵²⁷ Aquí Winnicott habla del papel del analista. Winnicott, D.W., «La posición depresiva en el desarrollo emocional normal», cit.

⁵²⁸ «Es imposible suponer que no haya habido oportunidades de que su personalidad, tal como está integrada en un momento dado, sufriera una tensión excesiva», en Winnicott, D. W., «La

se genera una pauta y el deterioro que haya causado tal entrometimiento queda, de esta manera, remendado. Del mismo modo, si se introduce un esqueje en la unidad neofigurativa azul, el temor o la amenaza del estado interno resultante es paliado gracias a una confiabilidad hacia el exterior que reviste la concordia azul conectiva y a la impregnación del bulbo azul y original que disolverá el estado de caos fluidificando el injerto en el color:

De 1946 a 1954 mis experiencias monocromas efectuadas con otros colores distintos al azul no me hicieron perder de vista la verdad fundamental de nuestro tiempo, a saber, que la forma ha dejado ya de ser un simple valor lineal. Será en lo sucesivo un valor de impregnación⁵²⁹.

Como conquistador del vacío defenderá su territorio con una agresividad depredadora. En primer lugar, hará desaparecer la línea —molesto atributo de lo informal— de sus dominios, considerándola «un turista» vulgar que atraviesa el espacio [...] Y del mismo modo que para el caníbal su enemigo no es algo exterior a su identidad, sino constitutivo de su propio «yo», también Yves se sitúa «dentro» del espacio, sin que ningún afuera lo limite. Es esa identificación totalizadora de su «yo» con el espacio la que le permite ejercer un acto literal de predación⁵³⁰.

La agresividad depredadora de la que deducimos una autonomía *yoica* (esa constitución de su propio «yo», señalada por Díaz Cuyás) situada en ese hambriento «dentro» del espacio, es la estrategia defensiva que organiza su territorio azulando a la línea intrusa (con esas cualidades propias de un «turista»: foráneo, peregrino, mudable). De esta manera, la línea maciza que antes dibujaba el contorno somático se difumina durante la bocanada de azul y la línea punzadora (como elemento interno perseguidor surgido a partir de las experiencias instintivas) causante del distanciamiento materno-filial, no podrá ya herir a la *imago* interna puesto que entra en el ámbito omnipotente del artista. Por ello, la *imago* materno-kleiniana sobrevivirá expandiéndose allá donde la lleven sus absorbentes «lectores»⁵³¹.

psicología de la locura: una contribución psicoanalítica» [1965], trabajo preparado para la Sociedad Psicoanalítica Británica.

⁵²⁹ Klein, Y., «Manifiesto de hotel Chelsea», en Arnaldo, J., *Yves Klein*, cit., p. 89.

⁵³⁰ Díaz Cuyás, J., «Mondo Cane: Yves Klein entre caníbales», *Revista de Occidente*, 2012, n.º 369, pp. 7-27.

⁵³¹ «La extensión del lapso durante el cual el niño puede mantener viva la *imago* de la madre en la realidad psíquica interior depende en parte de los procesos madurativos y en parte del estado de la organización defensiva interna», en Winnicott, D. W., «El desarrollo de la capacidad de preocuparse por el otro», [1962] en *Obras escogidas I*, cit., p. 512.

Me siento como un vampiro cara a cara con el espacio universal⁵³².

Resulta necesario precisar en detalle el desentumecimiento de la *imago* interna y el alcance asimilable en el ser asimilativo, esto es, la digestión que desenmaraña la reciedumbre y ralea del objeto interno.

Hablamos de la defensa contra la pérdida de la *imago* materna en la infancia del artista a partir de una borrosidad exterior que obstaculizaba en gran medida su rescate (de la *imago*). La bocanada tradicional incrementaba la zozobra por la naturaleza devastadora del canibalismo (matricida) y de la extinción total (dentro-fuera). Las huellas de Hiroshima, señalamos, conservan un halo de incolumidad, aunque encepadas en un empaque espectral que les impide transitar a la siguiente dimensión. Es la destrucción no destructiva. Sostenemos que para Klein la suspensión de esta (pre)desintegración aquietaba su tensión interna: el mantenimiento, el control reaccional, la recreación, la reciedumbre y la naturaleza resistiva que convierten el matricidio en matrifagia y la provocación o irritación de la consumación o del fin⁵³³. Desentumeciendo la *imago* en el espacio interno dimanado del seno del pincel, partimos de la ingestión de la pintura y volvemos a recordar la siguiente cita:

Es el monocromo el que más me embriaga. [...] creo sin ambages que es únicamente en el monocromo donde vivo de verdad una vida pictórica, la vida de pintor con la que he soñado. ¡Precisamente era esto lo que esperaba de la pintura! Me encuentro a mí mismo dentro de ella, en la sustancia especial, la sustancia pictórica, y he florecido. Es cierto, me siento por primera vez ebrio y totalmente satisfecho pintando monocromos... ¡La vida del color! [...] Lo digo muy rotundamente, y sin embargo estoy, de hecho, bastante ebrio. La embriaguez de la pintura es algo muy conocido: van Gogh devoraba sus colores a tubos; es una droga. ¡Uno no se convierte en pintor, sino que de pronto descubre que siempre lo ha sido!⁵³⁴.

⁵³² «Je me sens comme un vampire vis à-vis de l'espace universel», Klein Y., citado en Ribettes, J. M., *Yves Klein contre C.G. Jung*, cit., p. 14.

⁵³³ Stich señalaba esta convicción en las obras de fuego de Klein: «Como si el contenido de este mensaje no fuera suficientemente provocativo, Klein señaló el final del texto con un sello de fuego. Es decir, la página final de todas las copias del número del diario que publicó por primera vez el ensayo por el centro de forma que la última frase visible desaparecería en los límites carbonizados de una zona de vacío. El texto mismo era literalmente consumido. Daba evidencia de haber sido devastado, pero también presentaba la imagen de algo que sustentaba su existencia en un estado contenido del ser, un estado de suspensión y perpetuidad. Muy en el espíritu de los monocromos y el vacío, el texto quemado afirmaba la negación de una finalidad absoluta y el desafío a una interpretación definitiva, inequívoca», en Stich, S., *Yves Klein*, cit., p. 180.

⁵³⁴ Klein, Y., «La aventura monocroma: La epopeya monocroma», en Ottmann, K., *Yves Klein: obras y escritos*, cit., p. 137.

Del monocromo se destila la pintura que proporciona el estado de euforia o embriaguez. Contemplamos el monocromo en términos de excreción de una sustancia que permite el florecimiento del artista y que, en su encuentro, armoniza y comunica a ambos⁵³⁵. A este estado ebrio o «mamado» de la sustancia pictórica sumamos la sed de sangre dramatizada en el papel de vampiro de Klein (ya se indicó anteriormente la intención del artista de utilizar la sangre como materia colorante):

Al mismo tiempo que propagaba serias teorías (aunque tortuosas) sobre el tema, disfrutaba de una manera infantil con el cariz estrafalario, especialmente cuando podía ser relacionado con las leyendas folklóricas de los espíritus necrófagos. En una ocasión, siguiendo su afición a la representación, se dedicó a caminar por las calles vestido de vampiro con colmillos de papel y su capa de san Sebastián. A la mañana siguiente Rotraut descubrió que había pintado dos señales rojas en su garganta para sugerir que había chupado su sangre. «No te preocupes» dijo, «Solo cogí un poco. Soy el vampiro que se dejará morir de hambre». Y continuó, «Es importante coquetear con el diablo, así nunca podrá controlarte»⁵³⁶.

El *sucer* artístico de Klein se vale de la actividad prensil e, hinchándose de sangre, el vampiro logra su satisfacción calmando su sed físico-espiritual. «La gratificación trae paz, pero el niño percibe que al gratificarse pone en peligro lo que ama. Normalmente llega a una transacción, y se tolera considerable la gratificación sin permitirse ser demasiado peligroso». En el primer capítulo se consideró que mediante el control el artista era capaz de encubrir una maldad cáustica. La conversión en espectro-necrófago gustoso por «coquetear con el diablo» refleja una versión dramatizada que juega con el manejo y el ejercicio de la agresión-vampírica para encontrar su control y establecer así límites que le permitan disfrutar del instinto-cruel (en ese «poco» de sangre bebida) sin ser peligrosamente malvado (el «no te preocupes» responde al grado de preocupación por el otro propia de una integración satisfactoria en la que se protege al objeto del exceso del ataque). Klein tiende de nuevo un puente en su brecha como tratamiento paliativo para su maldad ubicándola y controlándola: la puntada producida por los dientes incisivos en el cuello de Rotraut marca la cautela del instinto matrifágico que no ocasiona la muerte.

⁵³⁵ «Es como si, al acudir al pecho y beber leche, el bebé, en sus fantasías, meta la mano dentro, se tire de cabeza o irrumpa de cualquier otro modo en el cuerpo de su madre, según la fuerza y la ferocidad del impulso, para arrancar del pecho todo lo que contenga de bueno», en Winnicott, D., «La observación de niños en una situación fija» [1941], en *Escritos de pediatría y psicoanálisis*, cit., p. 92.

⁵³⁶ Stich, S., *Yves Klein*, cit., p. 180.

Por lo tanto y al margen de su carácter grotesco, esta anécdota refleja una aptitud eutrapélica ejercitada/practicada en el apetito. La moderación protege al objeto amado (percibido como una persona total por la cual preocuparse) de la voracidad instintiva y comienza a desarrollar el control interno. Esta fantasía oral en la que la sangre incorpora elementos nutritivos e instauradores de vida en el interior guarda una estrecha relación con las impresiones antropométricas. Representativa es la número 20, perteneciente a la serie de sudarios titulada *Vampiro*.

La sangre es el elemento más importante y más misterioso de la vida animal. Es casi la Vida⁵³⁷.



Figura 73. *Vampiro* (ANT SU 20), ca. 1961, 140 × 94 cm

La imagen (Fig. 73) parece desear concordar la riqueza y el dinamismo interior con el placer que la fantasía oral permite gracias a una extensión de la experiencia psicosomática⁵³⁸. El *sucer* kleiniano (experiencia instintiva), sanguíneo (materia incorporada) determina la compostura y la estabilidad de la realidad interna, en donde la *imago* es regada y tonificada por la supervivencia exterior. El contorno del vampiro guarda consonancia con su exterior y presenta un interior descollante. Así, el cuerpo es el representante del estado interno, al igual que el esquema corporal de Klein localizaba esa

⁵³⁷ Entrada del diario de Yves Klein (inédito), 6 de abril de 1951. Original en castellano, citado en *Marie-Raymond, Yves Klein, herencias*, cit., p. 32.

⁵³⁸ Como señalaba Stich, la imagen se abre también a interpretaciones relacionadas con la mujer-vampira que causa la perdición en los hombres: «Muestra un desnudo fantasmal, curvilíneo, con los brazos levantados y el pelo abultado y revuelto alrededor de su cabeza. Es una imagen que evoca al fantasma legendario, que bebe sangre, al mismo tiempo que personifica el estereotipo de mujer hermosa que seduce a los hombres y les lleva a la ruina», en ídem.

guerra entre los elementos benignos (color) y los persecutorios (línea) a partir de las introyecciones⁵³⁹. La piel figurativa encarnada en la línea permitía delimitar la zona de batalla o pugna librada en el cuerpo mientras que la nueva encarnación característica de la nueva figuración, de la nueva individualidad puesta en funcionamiento en la esfera artística, rehace la fantasía dentro de ese individuo, reconstruyendo el lugar original del conflicto de la discordia (fuerza maligna introyectada). Nos percatamos de que la discordia es la elaboración imaginativa de un objeto malo resultante de una experiencia instintiva⁵⁴⁰. Gracias al acopio de la esencia externa, el objeto bueno vive, se fortalece y es capaz de prescindir incluso del (necesariamente confiable) medio ambiente (de la misma manera que la esponja azul simboliza al lector que llevará por siempre el fenómeno interior del azul sostenedor, la *imago* del pecho bueno). El vacío-lleno es azul inmaterializado en la medida en que tal azul tangible proporciona gran confiabilidad en el medio, tal poderosa *imago*, que existe y sobrevive más allá de lo que el ojo tradicional consiga ver. El encauzamiento del azul al vacío, como una íntima devoción por una ostensible rutilancia azul que habita en plena superabundancia de la aparente nada, muestra atisbos de independencia al implicar cierto desplante ante un bagaje representativo y relacionado con soportes, enmarques o pedestales. Independencia con respecto a su envoltura matérica, pero que es expuesta como una presencia; presencia que hace canoro el vacío. Como señalaba Stich: «Era un intercambio continuo entre el ser, el no ser y el llegar a ser. Definitivamente, no era una negación, un estado del ser agotado, destruido. Ubicado en algún lugar entre lo físico y lo espiritual, no buscaba negar o trascender al mundo sino más bien revelar al mundo en su totalidad. [...] El vacío no es, por lo tanto, ni una esencia definida previamente ni una ausencia que espera a ser colmada. Es una presencia que se expande y nos guía, un espacio que es vida y también la nada que da y sustenta la vida»⁵⁴¹.

⁵³⁹ A partir de aquí, Winnicott diferencia dos tipos de angustia en el proceso de crecimiento del bebé: «Seguidamente debo describir una cuestión más completa. La experiencia instintiva da al pequeño dos tipos de angustia. El primero es el que ya he descrito: angustia acerca del objeto del amor instintivo. La madre no es la misma después que antes. Si queremos podemos recurrir a las palabras para describir lo que siente el pequeño y lo que dice: hay un agujero, donde antes había un cuerpo rico y completo. [...] La otra angustia corresponde al propio interior del pequeño». Esto último corresponde a la lucha del apoyo y de lo persecutor. Winnicott, D. W., «La posición depresiva en el desarrollo emocional normal», cit., p. 359.

⁵⁴⁰ Recordamos que en Klein la defensa ante esta angustia es la introyección del objeto idealizado.

⁵⁴¹ Stich, S., *Yves Klein*, cit., p. 141.

1.3. La digestión

Tras la ingesta azul el interior se modifica y comienzan las expectativas de la «diferenciación silenciosa» de la digestión. La esfera interna sirve de escenario para una contienda contra la línea y el dibujo abanderada por el color digestivo. La causa: no conjurar a la discordia. La orina azul de los invitados a la inauguración de la exposición *Le Vide* (1958) no es tanto una proyección de lo inservible⁵⁴² como el control físico-imaginativo en el que se atestigua una plenitud en un vacío (la confiabilidad ambiental). El azul depurativo bebido de la copa/grial/pecho tiñe la orina («la sangre de la pura sensibilidad manando de sus cuerpos» diría McEvelley), convirtiéndose en testigo de algo mucho mayor generado en el interior del espectador, el estandarte del ganador, el signo indicador de una concordia entre el adentro y el afuera.

La digestión se relaciona con la espera tras la deglución caníbal o con «lo semejante por lo semejante» que organiza el borbotamiento interno. Permite, en la espera del resultado, una preelaboración de la consecuencia instintiva (y tal oportunidad necesita la supervivencia de la madre). Preelaborar (una y otra vez) la consecuencia implica seguir ejercitando el control que garantice el equilibrio interno azulado saludablemente, eliminando lo inservible.

Anteriormente señalábamos la conexión del fuego con el canibalismo (un fuego que se alimenta de fuego para mantenerse vivo). Bachelard revisaba las acepciones del fuego en diferentes culturas y su relación con la alimentación en su obra *Psicoanálisis del fuego*. Autores como Vigènère encontraban la digestión adscrita a la acción del fuego y del humo como símbolo de sus excrementos.

⁵⁴² La proyección de lo inservible se ajusta a la figuración psicosomática tradicional que Klein trataba de reformular. Recordamos: «Detesto a los artistas que se vacían en sus cuadros, como es a menudo el caso hoy. ¡La morbidez! En lugar de pensar en la belleza, en el bien, en la verdad, vomitan, eyaculan, escupen toda su complejidad horrible, podrida e infecciosa en su pintura, como para aliviarse y cargar ‘a los otros’, ‘los lectores’ de sus obras, de toda su carga de remordimientos de fracasados». [La cursiva es nuestra]. La complejidad horrible e infecciosa excrementicia se descarga desde un interior descontrolado en el que la *imago* y el artista quedan atrapados y se utiliza la técnica de proyección para hacer frente a los pensamientos e impulsos destructivos generándose una falta de responsabilidad en torno a ellos. Esto se debe a una falta de confiabilidad en el ambiente. Klein no deja nada que no adquiera su color (re)creado y que no se adhiera a su identificación (neo)yoica. Como afirma Díaz Cuyás: «Para el caníbal, el enemigo no es algo externo a su identidad sino constitutivo de su propio yo. Yves se sitúa dentro del espacio sin que ningún afuera lo limite. Esa identificación totalizadora del yo le permite ejercer un acto literal de predación», en Díaz Cuyás, J., «Mondo Cane: Yves Klein entre caníbales», cit.

Veamos ahora la región donde el fuego es puro. Parece situarse su límite en la punta de la llama, donde el color cede lugar a una vibración casi invisible. Entonces el fuego se desmaterializa, pierde realidad, se hace espíritu. Por otro lado, lo que disminuye la purificación de la idea del fuego es que el fuego deja cenizas. Las cenizas han sido consideradas a menudo como verdaderos excrementos. Pierre Fabre creía que la alquimia era, en los primeros tiempos de la humanidad, «muy poderosa gracias al poder de su fuego natural... también se veía cómo las cosas duraban más de lo que se ve en el presente, porque este fuego natural está mucho más debilitado por la sociedad de una grande y enorme cantidad de excrementos que no puede arrojar, que causan su entera extinción en una infinidad de casos particulares». De ahí la necesidad de renovar el fuego, de volver al fuego original que es el fuego puro⁵⁴³.

Bachelard postula la existencia de un fuego invisible, un calor interno o íntimo que sugiere una digestión feliz y existente en la materia. Un «calorismo» relacionado con la materialización del alma o la animación de la materia. La materialización del alma responde a la somatización de la psique y la «digestión feliz» es la respuesta a la predeterminación instintiva. «En el fondo, decir que una sustancia tiene un interior, un centro, es ligeramente menos metafórico que decir que tiene un vientre»⁵⁴⁴. Así, los movimientos del vientre acogen el material de la fantasía o mundo interno para que, en la salud, se convierta en un azul y transitivo «núcleo infinitamente rico del *self*» en concordia con el exterior: «Es la conciencia apagada de la asimilación material de la digestión, de la animalización de lo inanimado. Refiriéndolo a este mito de la digestión, se entiende mejor el sentido y la fuerza de esta frase del cosmopolita que hace decir al mercurio: “Yo soy fuego en mi interior, el fuego me sirve de alimento y es mi vida”. Otro alquimista dice [...]: “El fuego es un elemento que actúa en el centro de todas las cosas”»⁵⁴⁵. Klein recurre al fuego como elemento interno o representación del alma en la pira («Yo opino que en el corazón del vacío, tanto como en el corazón del hombre, hay fuegos ardiendo»).

La digestión como indicador de fantasía o realidad interna forma parte del movimiento involuntario del cuerpo que va más allá del control consciente y que concierne al exuberante bloque-vital (pecho-ventre-muslos). Las huellas antropométricas muestran ese movimiento hacia una sensibilidad corporal completamente aparte del control intelectual y, la incandescencia grabada funciona también como exponente de unos

⁵⁴³ Bachelard, G., *Psicoanálisis del fuego*, cit., p. 174.

⁵⁴⁴ *Ibíd.*, p. 127.

⁵⁴⁵ *Ídem.*

calores íntimos o del «benigno calor que fomenta nuestra vida», a los que se refería Bachelard al citar a Nicolas de Locques: «Los filósofos, dice un alquimista, distinguen [el calor] según las diferencias de calor animal y hacen tres o cuatro especies; un calor parecido al del estómago, otro generador como el del útero, otro coagulante parecido al que hace la esperma y otro lactificante como el de las mamas»⁵⁴⁶.



Figura 74. *Antropometría sin título* (ANT 8), ca. 1960, 102 x 73 cm

En el progreso de la integración es posible interpretar este calor vivo como el apoyo emanado del cuerpo vital o como consolidación de una aportación energética de seguridad o protección ambiental.

2. Yves el católico

Las religiones han atribuido mucha importancia al pecado original, pero no todas han llegado a la idea de la bondad original; al quedar recogida en la idea de Dios, la bondad es al mismo tiempo separada de los individuos que colectivamente crean ese concepto de la divinidad. La frase de que el hombre hizo a Dios a su imagen se considera habitualmente un ejemplo divertido de perversidad, pero la verdad que hay en ella podría ponerse de relieve con una reformulación: el hombre continúa creando y recreando a Dios como un lugar en el que deposita todo lo que es bueno en él mismo y que podría echar a perder si lo conserva en sí junto con el odio y la destructividad que también se encuentran en su interior. La conciencia religiosa tolera el perdón y el arrepentimiento, poniendo freno a las consecuencias del instinto canibalístico⁵⁴⁷.

⁵⁴⁶ Explicando los puntos de fuego determinados por los alquimistas, citado en *ibídem*, p. 130.

⁵⁴⁷ Winnicott, D. W., «La ética y la educación», cit.

Figuras como Dios o santa Rita sirvieron como receptáculo para los sentimientos bondadosos de los ámbitos interno y externo. Como señala Winnicott, es la confiabilidad en el ambiente al inicio de la vida la que regulariza naturalmente la eclosión de esa idea de bondad susceptible de adscribirse a Dios (o a santa Rita) como figura protectora y sustitutiva del progenitor⁵⁴⁸. En el reestreno del Edén kleiniano el dualismo bondad-maldad es revisado en la elección de Eva. Siendo la arquitectura del aire su ideal paradisiaco Sidra Stich apuntaba:

En la arquitectura del aire, los individuos son dirigidos de nuevo al árbol de la vida, alejados del árbol del conocimiento. «El árbol del conocimiento produce un fruto que, una vez consumido, abre los ojos del hombre a la dualidad del Bien y el Mal. Crea él la tiranía de su psicología y permanentemente le pone ante dos proposiciones ilusorias y artificiales que están fuera de la naturaleza: Bueno, Malo». En vez de vivir en un mundo posterior a la expulsión, polarizado, estructurado, efímero, artificial, los individuos se reafirman como seres vitales imbuidos por el misterioso poder del Edén. Recuerdan el árbol del conocimiento, pero escogen comer a hurtadillas del árbol de la vida. Para Klein, la arquitectura del aire era consustancial con un retorno al Edén, no una vuelta al pasado, al paraíso perdido, sino un movimiento adelante hacia un nuevo Edén, un mundo modernizado hecho paradisiaco por una nueva manera de acercarse a la vida y al pensamiento⁵⁴⁹.

Este «bueno» y «malo», engañosos de la naturaleza corresponden a objetos perseguidores y benignos derivados de una iniciática experiencia instintiva, y la diferencia potencial entre ambos depende de la acumulación de experiencias y de una incapacidad de acceder a la ambivalencia (por el dolor que ello supone). Seguimos explorando la nueva esfera interna y su funcionamiento, en este paso adelante, hacia el paraíso a partir del abrazo al canibalismo, con la progresiva integración de una «maldad original».

2.1. La eucaristía, la Encarnación y la gracia

Klein tuvo la idea de integrar la totalidad de su vida en su arte. [...] Yves el Católico, [...] practica la pintura del mismo modo que se procede en una ceremonia religiosa, en un encantamiento litúrgico, en una posesión sacramental —pintar, es entregarse a un ritual que es a la vez vital y mental—. Como si su arte tuviera que pronunciar todas las promesas de un arte futuro, el pintor antropófago desvía en su beneficio todas las formas de engendramiento. Ingiere cualquier figura y devora toda representación. [...] A decir verdad, ningún arte sabrá liberar jamás a los hombres de significados sensibles y teológicos tan potentes borrando de forma tan luminosa los efectos visibles de la Encarnación en la monocromía y en lo inmaterial. De ahí que la figura y el cuerpo, infinitamente concentrados en el color puro, se

⁵⁴⁸ Es lo que Winnicott llama «creencia en» la confiabilidad.

⁵⁴⁹ Stich. S., *Yves Klein*, cit., p 127.

inmaterialicen. De ahí que, en esa intensidad monocroma, los efectos visibles de la Encarnación se sustraen a la mirada para colocarse más lejos, en un más allá de la imagen y del tiempo. La monocromía profundiza el color hacia el infinito, mientras que la masa cromática que compone una imagen policromada tiende a ser computable, delimitada. Lo monocromo, por el contrario, libera una infinitud del color que es infinitud del tiempo⁵⁵⁰.

El fervor católico de Klein es palmario en toda su obra y la manutención interna garantizada en la sangre como transmisora de vida, como alimento vital, mantiene fuertes connotaciones eucarísticas. Klein concluía su guion *La Guerre* citando a san Juan (6:54): «En verdad, en verdad os digo: si no comiereis la carne del Hijo del Hombre y bebiereis su sangre, no tenéis vida en vosotros»⁵⁵¹. Señalamos que, tras la colocación neofigurativa-psicosomática, la comunión es fundamental para la formación de la realidad interna y, la inseminación de vida en esta esfera es fruto de una elaboración imaginativa del instinto que ingiere el alimento (bueno). Comer y beber el cuerpo y la sangre de Cristo implica el desplazamiento desde la fantasía de comer un alimento (pan y vino), como la ingesta azul se mezcla con la leche materna. La viva representación emergente en el interior se mantiene en concordia con el exterior, gracias al restablecimiento del rito, el cual supone la evocación de lo ausente (de Cristo crucificado).

La eucaristía expresa lo visible, la hostia introduce a los fieles, y también lo invisible de la presencia real. Con el canibalismo, Klein establece un paralelo. En la formulación canónica: «Haced esto en conmemoración mía», implícitamente responde: «Vosotros mirareis esto —un monocromo— y así cerraréis los ojos del cuerpo. Más allá de la problemática del arte, contemplaréis —con los ojos del alma— la historia de un esfuerzo que aun así dejó bellas huellas. Así, proveo las gracias de la ceguera que acompañan al amor verdadero, os uniréis a mí, en el otro lado del cielo, allí donde no hay pájaros, ni vándalos que arruinen el paisaje mental que se ofrece en el esplendor de una simple presencia»⁵⁵².

«Haced esto en conmemoración mía» es la acción rememorativa por la que en una ausencia se resucita a una presencia para ingerirla después. Deglutir el monocromo a través del *sucer* abre el cuerpo hacia ese «paisaje mental que se ofrece en el esplendor de

⁵⁵⁰ Ribettes, J. M., *Yves Klein contre C.G. Jung*, cit., pp. 15-16-17.

⁵⁵¹ Yves Klein, «Esquisse de scénario», París: Archivos Yves Klein. Escrito en 1954, Klein lo incorporó más tarde a *Dimache*, YKW, pp. 117-131. Citado en Ottmann, K., *Yves Klein: obras y escritos*, cit., p. 87.

⁵⁵² Riout, D., «Yves Klein: le ciel, et au-delà», en *Coloquio Internacional Museo de Arte Moderno y Arte Contemporáneo de Niza (MAMAC) Spiritualité et matérialité dans l'œuvre de Yves Klein / Spiritualità e materialità nell'opera di Yves Klein*, celebrado el 19 de mayo de 2000 en Niza, p. 34.

una simple presencia», en el azul donde no existen pájaros disruptivos. El alimento-bueno como un manantial iniciado en el dilatado monocromo azul-pecho azul-huella azul robustece a la *imago* materna que encuentra la confiabilidad externa que garantiza la conmemoración (haced esto en conmemoración mía, es decir, cuando yo no esté, haced esto para evocarme). Es por este carácter ceremonioso que implica la liturgia por lo que Klein identifica su pintura con el momento más emotivo de la misa. Su arte es alusivo, convocatorio. En sus escritos, Klein trata el color como una presencia inmediata (si bien el vacío no niega esa inmediación en tanto que existe en una forma inmaterial, esto es, gracias a una confiabilidad ambiental) mientras que la línea hermética mantiene por siempre un cariz disgregador y punitivo que lo arrincona al estatus de representación (en tanto que sustituye y falsea la verdadera realidad)⁵⁵³:

En el análisis definitivo, la línea solo puede sugerir, mientras que el color «es».

Es ya en sí mismo una entidad, que el artista puede dotar de una vida particular poniendo su presencia al alcance de la sensibilidad humana. Las escenas de la vida de Jesús expuestas en los Evangelios excitan vivamente nuestros sentidos y nos conmueven de un modo casi físico; más que una crónica narrativa, más que una representación, son una presencia. Aunque no se cite ningún color, ni se describan tampoco rostros o paisajes, estamos en todo momento cara a cara y enfrentados personalmente con ellos⁵⁵⁴.

Y es el rito antropófago-eucarístico el que antecede al Edén azul al propiciar una confiabilidad adecuada o digna de un paraíso, ya que implica el reconocimiento de la fantasía oral como una forma primitiva de amor. «En Klein, el arte del espacio, [...] a través del color impalpable del vacío, responde al misterio revelado de la Encarnación y abre la sensibilidad a una percepción de lo invisible y de lo inmaterial»⁵⁵⁵. De aquí inferimos que es esa mencionada confiabilidad la que consolida la nueva percepción.

⁵⁵³ Como se vio en el primer capítulo, esa falsa realidad es representada en el arte paterno y materno que a Klein enfurecía (Discordia) y que tuvo que reformular. Recordamos: «En aquella época (1946-1947) también pintaba y dibujaba, pero poco, el hecho de que mi padre y mi madre fueran pintores me exasperaba y me alejaba de la pintura. Sin embargo, por esto mismo también, estaba al corriente gracias a ellos de las ideas de vanguardia más extremas en pintura. Es más, intentaba, un poco por esto mismo, ir siempre más allá inconscientemente», en Yves Klein, «L'aventure monochrome: l'épopée monochrome», en *Le dépassement de la problématique de l'art et autres écrits*, cit., p. 242. Citado en Marie-Raymond, *Yves Klein, herencias*, cit., p. 13.

⁵⁵⁴ Klein, Y., «La aventura monocroma: La epopeya monocroma», citado en Ottmann, K., *Yves Klein: obras y escritos*, cit., p. 75.

⁵⁵⁵ Ribettes, J. M., *Yves Klein contre C.G. Jung*, cit., p. 106.

Al *sucer* lactante que nos devuelve al umbral a-perceptivo se agrega una integración en el tiempo determinada por la presencia de la *imago* materna, que comienza a erguirse en medio de una robusta organización defensiva que tiñe de azul a los elementos perseguidores⁵⁵⁶. El dogma de la Encarnación que, como señala Ribettes, se consustancia con la obra de Klein, alude al acto misterioso en el que la palabra o verbo divino entra en el tiempo y se hace carne en el seno de María para salvar así a la humanidad relacionándose con una capacidad para mantener viva esa *imago*.

En el estricto sentido de la fe cristiana, que reza: «Creo en la encarnación del verbo; creo en la resurrección del cuerpo», el cuerpo es el verdadero sentido del teatro de la palabra. ¡El verbo es carne!⁵⁵⁷.

La Encarnación y la Resurrección de la carne que toma para su arte reivindicar un grado integrador relacionado con una nueva figuración. Como señala Ribettes, los sensuales cuerpos desnudos que dan forma, que encarnan a las antropometrías de la época azul, resucitarían inmaterializadas en las pinturas monocromas. «El pintor de la Carne y de la Encarnación no solo inventa el IKB, ese legendario azul ultramarino que él impone como la metáfora de su obra y de su nombre propio. También firma con su nombre el cielo, el espacio, el mundo, el fluir del tiempo, lo inmaterial y el vacío. De acuerdo con ese movimiento paradójico la figura, en Yves el Monocromo, se inmaterializa dialécticamente en el espacio, en el “azul pintado de azul” del cielo, o en el blanco del “Vacío”»⁵⁵⁸. Con ello, Ribettes apunta a la profunda vinculación existente entre Yves el Católico y la naturaleza; aparta la etiqueta de «abstracto» apologizando una teología de la Encarnación en esa exploración sistemática de la naturaleza y de la realidad por parte del artista⁵⁵⁹.

A partir de aquí, surge una cuestión fundamental que atañe al uso del dogma religioso de la Encarnación en el arte de Klein: si Dios se encarna en María —si el espíritu divino se encarna en el seno materno—, ¿hasta qué punto es posible pensar que Klein trata de

⁵⁵⁶ De nuevo, es la madre quien mantiene el proceso en vigor y mantiene viva esa realidad psíquica derivada de la experiencia instintiva, sobrevive y acepta y comprende el gesto que alce al nuevo ser.

⁵⁵⁷ Klein, Y., *Dimanche*, cit., p. 113. Citado en Ottmann, K., *Yves Klein: obras y escritos*, cit., p. 75.

⁵⁵⁸ Ribettes, J. M., *Yves Klein contre C.G. Jung*, cit., p. 18.

⁵⁵⁹ *Ibíd.*, p. 81.

encarnar a Marie (Raymond) en él (para llevarla siempre consigo)?⁵⁶⁰ (si Dios se encarna en María, yo voy a encarnar a mi madre en mí). Albergando esa *imago* materna, Klein (se) ofrece como alimento, ofrenda su alma, su cuerpo, su pintura, su color a la gente no solo para hacerles partícipes, sino para que lo cojan y, especialmente, para que lo sepan recibir (toda vez que recibir implica una presencia que comprende el dar o el reparar, apunta Winnicott, implica «la capacidad materna para *sobrevivir* al momento instintivo y, por tanto, estar presente para recibir y comprender el sincero gesto de reparación»⁵⁶¹). *Dar* persigue el reconocimiento de una madre superviviente al mordisco caníbal (amor instintivo) que entraña la recepción («el reconocimiento del gesto»). *Recibir* es ingerir vida sin desecar la fuente nutricia. *Darse* para que su obra actúe en los demás y para que los demás la lleven por siempre presente, gracias a la actualización del rito.

Como el mismo Klein decía: «El pintor, como Cristo, celebra la misa mientras pinta y ofrece su cuerpo y alma como alimento para otras personas; realiza un poco del milagro de la Última Cena en cada pintura»⁵⁶²; «Al igual que Cristo, el pintor dice misa pintando y da el cuerpo de su quintaesencia como alimento para el prójimo; en cada cuadro, obra, en miniatura, el milagro de la sagrada comunión»⁵⁶³.

Encarnación de la *imago* interna azul en artista → Transustanciación (conmemoración) → Comunión de obra/creador- *imago* azul materna → Receptividad, supervivencia en el lector de la *imago* azul materna (Edén con ciudadanos azules).

Así, el desaparecer de Klein no supone una destrucción, sino al contrario, el triunfo de su supervivencia. Denys Riout se preguntaba hasta qué punto es posible utilizar las semejanzas existentes entre la antropofagia y el sacramento de la eucaristía con respecto a la actividad artística de Klein y deducir si es necesario ingerir la pintura o a su creador,

⁵⁶⁰ Con esto no se pretende contradecir o restar importancia al catolicismo de Klein como motor o identificación para su arte.

⁵⁶¹ Winnicott, D. W., «El psicoanálisis y el sentimiento de culpabilidad» [conferencia perteneciente a un ciclo de disertaciones pronunciadas como parte de los actos organizados para conmemorar el centenario del nacimiento de Freud]. Fue dada en Friend's House, en abril de 1956, y publicada por primera vez en Sutherland, J. D. (ed.), *Psycho-Análisis and Contemporary Thought*, Londres, Hogarth, 1958, en *Obras escogidas I*, cit., p. 450.

⁵⁶² Klein, Y., citado en McEvelley, T., «Yves Klein conquistador del vacío», en *Yves Klein, 1928-1962. A retrospective*, cit., p. 35.

⁵⁶³ Klein, Y., *Dimanche*, cit., p. 131. Citado Ottmann, K., *Yves Klein: obras y escritos*, cit., p. 75.

esto es, hacerle desaparecer, para comulgar plenamente con su arte^{564,565}. Es necesario tender un puente entre la antropofagia instintivo-destructiva (agresión oral) y lo que atañe al rito como meta constructiva (tal es la conversión de vino y pan en sangre y cuerpo de la persona amada que tolera ser devorada). El ritual autosacrificial se torna en autoliberación, como señalaba McEvelley, «el rito caníbal de la comunión de un dios agonizante»⁵⁶⁶.

Tras participar en la experiencia eucarística, la tarea del lector es conservar esa ingestión de vida azul, viajar con ella, sustentarla en un nuevo recipiente. Así, el espectador se convierte en el colaborador (responsable) de la poética acción de Klein. Cada individualidad recién integrada se encuentra lista para ser estrenada y permanecer en concordia con su homóloga externa. Esta es la «labor colectiva, aunque rigurosamente individual» señalada por Klein.

[...] creo en ese principio cristiano que dice que la «gracia» solo puede vivir en los que intentan constantemente compartirla⁵⁶⁷.

Ottmann plantea el concepto cristológico de la gracia divina en la obra de Klein: «Define la relación entre lo divino y lo humano sobre la base de la salvación —el restablecimiento de la condición original del hombre antes de ser expulsado del paraíso—. Desde una era muy temprana, el principio de gracia redentora siguió dos caminos diferenciados: la salvación se obtenía ya fuera por la restitución a un estado de perfección-inmortalidad y comunión con Dios (según un doble esquema de creación-elevación), en un sentido progresivo, con menor hincapié en la caída original»⁵⁶⁸. De nuevo es posible leer el planteamiento de Ottmann como una reintegración (restitución) que establece un yo neofigurativo y concorde que no sucumbe a la caída original (de nuevo, discordia, la instigadora de la batalla interna). Discordia, aquella por la que la injerencia abrupta comporta la caída, la integración psicosomática, la personalización nutrida de una marchitez terrena en la que se habita como condena. Volviendo a levantar los cimientos

⁵⁶⁴ Riout, D., «Yves Klein: le ciel, et au-delà», ... cit., p. 34.

⁵⁶⁵ Tales cuestiones se relacionan con la célebre pregunta: «Can you have your cake and eat it?», surgida durante la psicoterapia de un paciente de Winnicott que se resistía a enfrentarse con su agresión primitiva oral. La voracidad es una forma primitiva de amor, así como una herramienta instintiva y sensitiva. ¿Pero, y si además de comer, se pudiera tener?

⁵⁶⁶ McEvelley, T., «Yves Klein conquistador del vacío», en *Yves Klein, 1928-1962. A retrospective*, cit., p. 35.

⁵⁶⁷ Klein, Y., citado en Ottmann, K., *Yves Klein: obras y escritos*, cit., p. 87.

⁵⁶⁸ *Ibíd.*, p. 82.

del paraíso, en una cíclica solemnidad religiosa, ingerimos la vida que saneará la polvareda interna e integrará el canibalismo para responsabilizarnos de nuestra ciudadanía azul:

El esquema en tres actos de Klein, en forma de apunte para un proyecto fílmico nunca realizado, *La Guerre* (que debía escenificar la batalla entre la línea y el color), está muy imbuido de los escritos de Delacroix y van Gogh, ilustrado con ejemplos de la historia del arte que abarcan dieciséis mil años. El guion comienza con la creación del color a partir de la nada (*le néant*), mientras la pantalla pasa del blanco al amarillo, de este al rojo y, por último, del rojo al azul, tras lo cual se produce la caída («la pérdida del paraíso») y sus consecuencias («Abel y Caín: el asesinato») mediante la invasión del reino del color por líneas y figuras, hasta que, al final, el reino del color es reinstaurado a través de la comunión de la sensibilidad en el vacío. El guion de Klein concluye con una cita bíblica de san Juan (6:54): «En verdad, en verdad os digo: si no comiereis la carne del Hijo del Hombre y bebiereis su sangre, no tenéis vida en vosotros». Como Cristo, que no otorga meramente la gracia, sino que personifica esa gracia que derrama sobre el género humano, Klein no irradia únicamente su pura sensibilidad, sino que la inmaterializa. Sus espectadores, o *lecteurs*, participan de esta inmaterialización «leyendo» la monocromía y sumergiéndose en un vacío de color puro. Klein *es* pura sensibilidad, de la misma manera que *es* el espacio⁵⁶⁹.

Las palabras de Juan que encontramos en el guion de Klein expresan la confiabilidad para la restauración de vida en el interior, instando al lector a comer y beber. Se es partícipe de la gracia que Klein escancia sobre el género humano al invitar al lector a bucear en su (confiable) inmaterialidad, siendo adecuado para transportar y encumbrar ese don divino. La gracia, señala Ottmann, es una manera de compartir el acto creativo original para acceder a una ética que fomente la colaboración entre artistas y la pérdida del ego artístico, el rechazo del «yo»⁵⁷⁰. El *yo* artístico o precedente ego psicológico absorbente de dibujos y líneas lacerantes que cortarían el «seguir siendo» (el trauma, la brecha como «quiebra de la continuidad de la provisión ambiental, experimentada en una etapa de dependencia relativa»⁵⁷¹) es reemplazado por una individualidad desocupada y preparada, pura y naciente en el acto creativo original y que precisa la colaboración del exterior para funcionar y consolidar la nueva y poética identidad azul.

La gracia de Dios, el don extraordinario concedido que da acceso a la ética, es la bendición de Dios(a). El arraigo de las palabras «podéis ir en paz» causan una profunda impresión

⁵⁶⁹ *Ídem*.

⁵⁷⁰ *Ibidem.*, p. 87.

⁵⁷¹ Winnicott, D.W., «La ética y la educación» [1962], en *Obras escogidas I*, cit., p. 542.

en el lector. Ir en paz es trabajar por esa paz; trabajar por esa paz conlleva la responsabilidad tanto de que permanezca contigo día tras día como de que sea irradiada, transmitida y contagiada al resto de ciudadanos azules. Gracia y paz se alzan gracias al lector receptivo y concorde, quedando infinitamente despejado el camino hacia la salvación. Se trata pues, de una inmunización. Al igual que su silencio, el nuevo ser resulta inexpugnable al ruido físico y a sus cualidades destructivas. Más allá del azul, más allá de la problemática del arte, ninguna corrupción puede alterar la obra, viviendo para siempre. El artista reconoce también que el éxito de la aventura depende de su «pintura escrita en su fase técnica y audible inicial»⁵⁷².

Con la asimilación de la era antropófaga, la responsabilidad de un mundo azul en paz, sin hostilidades, de un imperio no beligerante, Klein reafirma su era azul cuya confiabilidad es signo de buenaventura para el futuro y por cuya liberación la era cristiana será sustituida. La expresión viva redentora que desafía a la tiranía de la naturaleza, la imaginativa representación de Klein que nos posiciona en los soportales de la expulsión del paraíso. De esto trata la asimilación de una síntesis biológica de la era antropófaga. A través de esta Klein firma, no solamente el cielo, sino el mundo, el espacio, todo aquello que se extiende por los dominios de su omnipotencia, el alcance de su obra transita en el ciudadano que ha acatado una responsabilidad.

3. El (pre)espejo

A lo largo del capítulo hemos examinado la florescencia del mundo interior tras su formación. La evolución responde a una organización interna a partir de una experiencia instintiva relacionada con el *sucer* de la pintura-leche materna de Raymond. Klein endentece durante el amamantamiento y, entre colmillos vampíricos y mordiscos antropófagos, la complicación de la experiencia instintiva trasluce la naturaleza «bondadosa» o «malvada» de aquello que bullía en su interior y en la promulgación de la nueva identidad del ser-arte. La *imago* materna original fue víctima de una disrupción, de una incesante guerra instigada por el realismo del mundo externo del que la línea es cabecilla. Hacinado en ese realismo y en el discurrir de su vida, nuestro artista va sorteando a la glacial discordia formada durante su personalización. La certera observación de Stich clasifica dos tipos de combate, el primero referente a la inquietud

⁵⁷² Crapez, P., Mesa redonda, cit., pp. 34-35.

de aquel panorama ligado a una falta de integración en la «dualidad-enfrentamiento-contraste-oposición-progresión».

El color, reino de la paz y de poderosas visiones asociadas con el interior del alma, ha sido compartimentado y colocado en una situación de polaridad donde su victoria nunca es posible; solo una liberación engañosa, un armisticio o componenda. La historia del arte es así como la de las naciones, puesto que en ambas la guerra se acepta como un hecho y la «dualidad-enfrentamiento-contraste-oposición-progresión y evolución por comparación y analogía» se interpretan como aspectos fundamentales de la vida:

[...]

Mucho más relevante es el sentido paralelo del combate como despliegue de elasticidad (flexibilidad, adaptabilidad, respuesta y receptividad) —no fuerza bruta—, y el combate como medio de abarcar la totalidad del yo y llegar al alma. Se debe destacar que el concepto zen de totalidad se aleja desde las dualidades hacia la percepción de un todo que es puro pero vibrante, en disipación constante. Así es el concepto kleiniano del color. Además, su deseo de reaprehender la sensibilidad primigenia del color antes de la invasión de la línea es comparable a la noción zen (y del yudo) de alcanzar un estado de apertura y plenitud como condición del ser naciente. No se trata de regresar a un estado prístino, bruto o inmaduro, sino de revivir y preservar la potencia de la mente original y primera naturaleza, como sucedería en una esfera de la existencia sin el yo, sin nombres y sin formas⁵⁷³.

Recordar que estas batallas son una proyección de la batalla que se gestaba en la fantasía de Klein, que en principio se localizan en el vientre o en la cabeza: «Sin embargo, en psicología, y en el estado de salud, el individuo le asigna un lugar, y las batallas entre los elementos benignos y persecutorios de la realidad psíquica interna se libran en el cuerpo, así como son proyectadas fuera de él. En otros términos, pertenecen a todo el esquema corporal del individuo, pero el sitio real de origen de los conflictos está dentro del individuo, vale decir, en su fantasía»⁵⁷⁴. La segunda batalla es la reconquista: Klein utiliza el color para recalitrar al presentarlo como el origen de una fantasía en ese «adquirir el gusto por la pintura a través de la leche de mi madre», el *sucer* que integrará el canibalismo en una batalla antropófaga y elástica reinventando el psique-soma a través de una neofiguración azulada en concordia gracias a la resistencia de la figura materna

⁵⁷³ Stich. S., *Yves Klein*, cit., p. 52.

⁵⁷⁴ Winnicott, D. W., «Joseph Sandler comentario acerca de *Sobre el concepto de superyo*» [1960], Reunión Científica de la Sociedad Psicoanalítica Británica, 7 de diciembre de 1960. El trabajo de Sandler fue leído en una Reunión Científica de la Sociedad Psicoanalítica Británica el 7 de diciembre de 1960, y publicado en *The PsychoAnalysis Study of the Child*, vol. 15, 1960, en *Obras escogidas II*, cit., p. 499.

devorada. De esta manera, Klein conseguiría establecer la confiabilidad que necesitaba en el mismo terreno de sus padres.

Estos artistas [van Gogh, Delacroix] [...] apuntaban hacia la mirada interior y a la expresión de la totalidad del ser. Hacían esto descubriendo el misterio y la magia del color. [...] la consecución de una posición de equilibrio no era sino una solución falsa, temporal e ineficaz que de inmediato revertiría en un nuevo combate. El objetivo es establecer un estado sin polarización en donde el color reine como elemento pictórico exclusivo y dominante. Aunque esta actitud revela facetas del lado romántico y naíf de Klein (o quizá su cara autoritaria), su interés por las condiciones y consecuencias de una relación bélica tiene importancia y se extiende más allá de la disputa entre el color y la línea⁵⁷⁵.

Este nuevo combate de Klein simboliza una tolerancia a la destructividad innata vinculada al amor, al «comer», que reformula el *self* del ser-arte y posibilita la reconstrucción (la actividad constructiva o reparación) en una nueva oportunidad para contribuir. Si esta reparación queda interrumpida o inestabilizada, como antaño ocurriera con Klein, la inhibición no permite que exista plena responsabilidad por los impulsos destructivos⁵⁷⁶. Si en el terreno artístico de Klein el canibalismo (como etapa antecesora de la era azul pacífica) no existiera (a través de la supervivencia de lo que se engulle, depurado en azul), la voracidad envilecedora quedaría disociada de la integración artística del nuevo ciudadano, permaneciendo dichos impulsos incontrolados. Es por ello que la acción antropófaga del *sucer* debe existir y alimentarse de algo que sobreviva dentro y fuera: «El que prevalezcan las posibilidades creadoras o la destrucción regresiva no depende de la naturaleza del mito o arquetipo, sino de la actitud y del grado de conciencia. Este es el hecho más importante y menos comprendido de las corrientes dinámicas psíquicas. No solo es válido individualmente sino también colectivamente. Todo elemento mitológico o arquetípico autónomo que pretenda activarse debe llegar a integrarse y canalizarse de modo constructivo y creador en la conciencia viva, armonizando sus exigencias concretas

⁵⁷⁵ Stich, S., *Yves Klein*, cit.

⁵⁷⁶ «La falta de confiabilidad de la figura materna hace que cualquier esfuerzo constructivo resulte vano; en consecuencia, el sentimiento de culpa se vuelve intolerable y el niño se ve impelido a retornar a la inhibición o a perder el impulso que, de hecho, forma parte del amor primitivo», en Winnicott, D.W., «La ausencia de un sentimiento de culpa» [1962], en *Obras escogidas III*, cit., p. 117., cit. Cuando el bebé ha empezado a vivir en su piel, dice Winnicott que la preocupación es distinta a la culpa, puesto que la primera implica responsabilidad hacia los impulsos mientras que la segunda implica angustia. A la primera se llega en la maduración después de la integración.

con el grado de conciencia, el talante y la moral que hayan alcanzado ya la comunidad y el individuo. No entender esto puede resultar muy peligroso»⁵⁷⁷.

McEville mencionaba un «cielo devorador» del que Klein quería escapar⁵⁷⁸. Tratando de cavilar los posibles significados de este cielo dentellado, el pionero mordedor del IKB, podemos pensar en la venganza de un objeto bueno que es mordido y que se siente mordedor (*sucer/morder-color/cielo*). El tali3n se relaciona con temores primitivos, impulsos o ideas destructivas revelados, como se3ala Winnicott, en el deseo de morder que, inmediatamente, se inquietan por un mundo repleto de bocas y dientes hostiles. El cielo devorador es, por lo tanto, un residuo de la represalia m3gica del azul ultramarino, el reflejo externo de un instinto voraz del ser que pone rumbo a la integraci3n (junto con la ambivalencia de amar a ese cielo devorador superpuesto al cielo mediterr3neo), y que constituir3 la base de la formaci3n del mundo interior. Para estar capacitado para digerir esos despedazadores impulsos instintivos es necesario un sost3n ambiental con su funci3n protectora. Recordamos c3mo describ3 el cielo Violet Venable en *Suddenly, last summer*: «Para escapar del ave carn3vora que puso el cielo casi tan negro como la playa», esto es, el p3jaro devorador de Williams que desciende para desmembrar y devorar a las tortugas reci3n nacidas abandonadas por su agonizante madre. La supervivencia, la protecci3n, la realidad de una madre no mordedora, no destructiva, permite al ser desarrollar su responsabilidad.

Ser3a posible, igualmente, pensar en este cielo antrop3fago como muestra de temor a la desintegraci3n: «Una vez alcanzada la etapa de la inquietud, el individuo no puede olvidarse del resultado de sus impulsos, ni de la acci3n que realizan algunos fragmentos de su ser, tales como la boca que muerde, los ojos que acuchillan, los chillidos penetrantes, los ruidos de la garganta, etc. Desintegrarse significa abandonarse a los impulsos, incontrolados por cuanto actúan por cuenta propia; y, adem3s, esto evoca ideas de otros impulsos igualmente incontrolados (en tanto que disociados) dirigidos hacia s3 mismo»⁵⁷⁹.

⁵⁷⁷ Whitmont, E. C., *El retorno de la diosa*, cit., pp. 196-197.

⁵⁷⁸ McEville, T., «Yves Klein conquistador del vac3o», ... cit., p. 35.

⁵⁷⁹ Winnicott, D. W., «Desarrollo emocional primitivo» [1945], en *Escritos de pediatria y psicoanálisis*, cit., p. 212.

Se advierte la temible desintegración en la precaución de escoger entre ser devorado o bombardeado hasta morir. Precisamente, esta confrontación se hace más comprensible si ese ser bombardeado hasta morir implica una falla masiva del sostén ambiental (materno) cuyo resultado es una producción activa de caos; una muestra de la falta absoluta de control (lo que constituiría un modo de localizar o asumir el control de dicho estado, produciéndolo de una manera ordenada, es la pretensión de Klein de colorear las bombas A y H de azul, tal y como solicitaba en una carta dirigida al presidente Eisenhower⁵⁸⁰). Frente a ello, ser devorado implica un nivel de integración derivado de un impulso destructivo de agresión, lo que para Winnicott expresaría un valor positivo.

Contrariamente, el salto existente entre destructividad y «constructividad» es manifiesto en su producción artística⁵⁸¹ (especialmente en el fuego, como destrucción simbólica del caballete e incluso en el apartamiento del pincel tradicional en las sesiones antropométricas: «Hacía mucho tiempo que había rechazado al pincel. Era demasiado psicológico. Pintaba con rodillo, más anónimo, intentando crear una “distancia” —al menos una distancia intelectual, sin variación— entre el lienzo y yo durante la ejecución. Ahora, como un milagro, el pincel regresaba, pero en esta ocasión con vida propia»⁵⁸²). Lo constructivo es lo reparador y enriquecedor del mundo interno, más una consecuente naturalización del instinto. Así, el modo de *ser* (haciendo) pintura que ya es una unidad

⁵⁸⁰ Carta mecanografiada sin fecha, escrita probablemente entre mayo y octubre de 1958: «Sr. Presidente y Delegados: Con toda humildad, pero también con toda lucidez de un artista, es mi deber hacer una propuesta al comité director de su conferencia sobre las explosiones atómicas y termonucleares. Esta propuesta es simple: pintar de azul las bombas A y H, de forma y manera que sus explosiones eventuales sean conocidas no solo por aquellos que tienen un gran interés en disimular la existencia de la explosión o (lo que viene a ser lo mismo) en revelarlas debido a fines puramente políticos, sino por todos aquellos que tengan el más alto interés en mantenerse informados de las iniciativas para esta clase de perturbación, me refiero al conjunto de mis contemporáneos. [...] No crean, sin embargo, que soy de aquellos que hacen que el arte vaya por detrás de la materia. Por el contrario, la desintegración de la materia nos dará las realizaciones más extraordinarias que la humanidad —y me atrevería a decir que el cosmos— hayan conocido jamás. [...] Es más que evidente que no solo la explosión sino también la lluvia radioactiva serán inalterablemente coloreadas de azul por mi procedimiento», en Stich. S., *Yves Klein*, cit., pp. 147-148.

⁵⁸¹ Winnicott utiliza algunos pares relacionados en su trabajo sobre la agresión, que pueden rastrearse en la obra de Klein: aniquilación / creación; destrucción / recreación; odio / amor fortalecido; crueldad / ternura; ensuciar / limpiar; dañar / reparar; etcétera, en Winnicott, D. W., «Agresión, culpa y reparación» [1960], en *El hogar, nuestro punto de partida*, cit.

⁵⁸² Klein, Y., «Biograpy», *Archivos Yves Klein* [artículo online]. Recuperado de: <http://www.yveskleinarchives.org/documents/bio_us.html>. [Consultado el 17 de marzo, 2016].

completa, un ente integrado, ha encontrado la responsabilidad que le prepara para el acto reparador, el ser-arte constructivo.

[...] el bebé crea el objeto con el que se relaciona, pero ese objeto ya estaba allí; por ende, en otro sentido, el bebé encuentra primero el objeto y luego lo crea. Sin embargo, esto no es suficientemente bueno. Cada niño debe ser capacitado para crear el mundo o, de lo contrario, este carecerá de significado; la técnica adaptativa de la madre permite que el niño sienta esta creación como un hecho⁵⁸³.

En la última peregrinación a Cascia en el mes de febrero del año 1961, Klein suplicaría a santa Rita que sus teorías y creaciones fueran completamente invulnerables. La imagen de esta santa se presenta como un agente transmisor de resistencia y lozanía que trata de expandir la omnipotencia del artista. ¿Cómo dar verdadera inmunidad a la obra de Klein? ¿Cómo asegurar la esperanza e ilusión en la realidad compartida? En el cuarto y último capítulo se analizará la persistencia del ser-arte, se medirá el efecto de la omnipotencia de Yves Klein en su conformación externo-ambiental.

Si en el segundo capítulo hemos analizado la parte de la creación que corresponde a la no-integración desarrollada sin distorsión alguna; en este capítulo, la conformación del mundo interior que solicita el canibalismo y cuya embrionaria *imago* materna se entona en tan grandes dosis con el azul, que su desaparición no lo aniquila, sino que permanece con/en él en forma inmaterial. Ungirnos en el monocromo es la manera de agraciarnos con una plenitud sin intrusiones potenciando la esencial estructura del ser del nuevo ciudadano. Creyendo en la supervivencia de ese azul, confiando en la idea de que siga vivo por un lapso infinito de tiempo, el vacío permanecerá por siempre lleno, congestionado de ese amor absoluto. De esta manera, el azul funciona como contrapunto del vacío quedando vinculado este último con la percepción del cielo azulado. Esa confiabilidad se palpa en la canción compuesta por Hans Martin Majeski *Ven conmigo al vacío*, la cual Klein quiso que fuera interpretada durante la sesión antropométrica y que bien podría dirigirse a la luminosa *imago* interna de los estíos mediterráneos, aquella que le acompañaría al vacío durante su viaje hacia la independencia:

Siempre que pienso en ti
Sueño con los días de vacaciones
Cuando abrazados recorríamos los caminos
Y acuérdate

⁵⁸³ Winnicott; D. W., «La ausencia de un sentimiento de culpa» [1962], en *Obras escogidas III*, cit., pp. 118-119.

Cómo se iluminó nuestro sendero
 Todo empezó a desaparecer
 Los árboles
 Las rocas
 Y las flores
 Ya no había nada a nuestro alrededor
 De repente se acabó también el camino
 Estamos en el fin del mundo
 ¿y si regresáramos?
 Jamás
 Ven conmigo al vacío
 También tú
 Sueñas con el vacío
 Con nuestro amor absoluto
 Sé que, sin decirnos una palabra,
 Nos dejamos caer por el precipicio
 Que salvaguarda nuestro amor
 Como yo te espero cada día
 Ven conmigo al vacío⁵⁸⁴.

La reforma del Edén sirve como campo estimulante para una recurrente creatividad relacionada con la libertad obtenida al devolver la existencia al ser que derroca la tiranía de la línea; y para la salud relacionada con un espacio en el que el ser desarrolla en su interior una organización defensiva flexible (dada la confiabilidad innata del paraíso) pero sujeta igualmente a un control ambiental: «Este proyecto se aplicó a la superficie habitable de la Tierra por la climatización de grandes extensiones geográficas, mediante un control absoluto de situaciones térmicas y atmosféricas, con lo que se religa a nuestra condición de seres morfológicos y psíquicos»⁵⁸⁵. Dejando atrás el antiespacio, el pasado psicológico sujeto al ego rebosante de elementos perseguidores, este es el nuevo clima pictórico de Klein, su manera de vivir creativamente en un ambiente y de establecer su integración en concordia para la resistencia efectiva de la *imago*: «Los visitantes de las galerías —siempre los mismos, y como todo el mundo— llevarán consigo esta inmensa pintura en su memoria (una memoria que no derivaría para nada en el pasado, sino que por sí sola nos permitiría reconocer la posibilidad de acrecentar indefinidamente lo inconmensurable en el interior de la sensibilidad humana). Siempre es necesario crear y recrear en un incesante fluir de lo físico, para conseguir la gracia que permita una creatividad real del vacío»⁵⁸⁶. El engrosamiento infinito gestado en el interior de la

⁵⁸⁴ Citado en Arnaldo, J., *Yves Klein*, cit., p. 8.

⁵⁸⁵ Klein, Y., «Manifiesto del hotel Chelsea», en Arnaldo, J., *Yves Klein*, cit., p. 84.

⁵⁸⁶ *Ibíd.*, p. 85.

sensibilidad humana se liga a la revalorización de la interioridad de la individualidad neófita e incontaminada gracias a la integración de la canibalización y la supervivencia del medio: «El nuevo objetivo del ego será vivir plenamente y conscientemente las experiencias del miedo, la destructividad y la destrucción, tanto como el amor, el gozo, el juego, el placer y el éxito. Ha de hacerse sin combatirlas o expresarlas, ha de hacerse experimentándolas meditativamente, a nivel psíquico y somático y dándoles todo el espacio y consideración que nuestras necesidades y deberes nos permitan. Obrar así nos conecta con un nuevo núcleo de personalidad que queda más allá de la conciencia normal del ego. Es una dimensión que, de acuerdo con la tradición secular, nos hace trascender incluso las puertas de la muerte material del cuerpo»⁵⁸⁷.

La confiabilidad ambiental posibilita la toma de contacto con la destrucción constructiva de la fantasía, la acción imaginativa. El ejercicio caníbal libre que atormentaría al artista durante años y que utilizaría como fase esencial y secreta, conecta ahora con la fantasía de devorar del pigmento-pecho femenino, instinto que Klein es capaz de controlar para completar el proceso de integración y tolerar así la angustia por la destructividad de su canibalismo infantil: la construcción y reparación, esto es, la habilitación de un camino evolutivo en la feliz contribución del ser (Klein) hacia el ambiente (arte).

Klein rompe con la pintura de caballete para evitar convertirse en uno de esos prisioneros «que se encierran en sus talleres para enfrentarse a los terribles espejos de sus pinturas»⁵⁸⁸. Ese espejo que Klein «hiere» fue percibido en etapas muy tempranas, reconociéndose a sí mismo:

Si tú te conviertes en espejo
Aquellos que te miran
Se ven a sí mismos en ti
¡Tú eres entonces invisible!⁵⁸⁹.

⁵⁸⁷ Whitmont, E. C., *El retorno de la diosa*, cit., p. 223.

⁵⁸⁸ Klein, Y., «Manifiesto del Hotel Chelsea», cit.: «En el pasado, el pintor solía ir directo al tema, trabajando de puertas para fuera en el campo, con ambos pies en la tierra. ¡Era sano! Hoy, la pintura de caballete se ha vuelto completamente academicista, tanto que ha encarcelado al pintor en su estudio cara a cara con el atroz espejo de su propio lienzo».

⁵⁸⁹ Klein, Y., sábado, 15 de marzo de 1952 (escrito en la noche del sábado al domingo) citado en Stich, S., *Yves Klein*, cit., p. 29.

¿Qué ve el bebé cuando mira el rostro de una madre? Yo sugiero que por lo general se ve a sí mismo. En otras palabras, la madre lo mira y *lo que ella parece se relaciona con lo que ve en él*⁵⁹⁰.

Este es el «yo» colmado de todo aquello que no es «yo», de piel etérea, un precedente tanto de lo que puede constituir una prisión atenazadora del pasado histórico, como de una nueva forma abierta a la impregnación. Si se percibe cierto nivel de ofuscación en el reflejo del rostro de ese espejo-«pintura de caballete» que genera un carácter terrorífico, tal incertidumbre atenazadora no ofrece el «existir» a un ser-arte confinado en su prisión⁵⁹¹. Si el espejo-invisible muestra verdaderamente a ese ser-arte, a sí mismo y en su «ser-visto» se le devuelve la sensación de existir, de sentirse real⁵⁹², es posible localizar detrás de ese espejo la función ambiental de un sostén (como primer espejo que espera el reconocimiento del nuevo ser) que deriva en la identificación del pintor con el azul que resbalaba por la piel del pincel-viviente que presenta durante una acción antropométrica la colocación psicosomática y, tras esto, a la integración se añade el «alguien me ve y comprende que *yo* existo». Con esta nueva forma de integración artística Klein trastoca la mirada arcaica y lo que en el vacío se contempla es la confiabilidad en lo invisible deglutido: la *imago* azul que nuestra personalísima transfiguración ha atesorado.

Durante una de sus noches de insomnio Klein grabó sus pensamientos:

Si la idea de estar en un terreno nuevo e intacto, que nunca fue visitado por un humano en el transcurso de la historia, cobra fuerza, empiezo a pensar nuevamente de modo constructivo: ¿vale la pena? ¿Será *duradera* y *permanente* una vez materializada, una vez creada... sí, una vez creada por mí? ¿Poseerá algún valor? ¿Voy a crear, en resumidas cuentas, algo que tendrá una entidad, una compañera para otros como lo es para mí o, lo que es lo mismo, una compañera tanto para todos nosotros como para cualquier individuo, una singular compañera de sensibilidad?

⁵⁹⁰ Winnicott, D. W., «Papel de espejo de la madre y la familia en el desarrollo del niño» (1967) en *Realidad y juego*, cit., p. 180.

⁵⁹¹ Lo que puede ocurrir si no hay respuesta: «No recibir de vuelta lo que dan. Miran y no se ven a sí mismos. Surgen consecuencias. Primero empieza a atrofiarse su capacidad creadora, y de una u otra manera buscan en derredor otras formas de conseguir que el ambiente les devuelva algo de [...] En segundo lugar, [...] se acomoda a la idea de que cuando mira ve el rostro de la madre. [...] entonces, no es un espejo. De modo que la percepción ocupa el lugar de la apercepción, el lugar de lo que habría podido ser el comienzo de un intercambio significativo con el mundo, un proceso bilateral en el cual el autoenriquecimiento alterna con el descubrimiento del significado en el mundo de las cosas vistas», en *ídem*.

⁵⁹² Sentirse real es más que existir; es encontrar una forma de existir como uno mismo, y de relacionarse con los objetos como uno mismo, y de tener una persona dentro de la cual poder retirarse para el relajamiento, *Ibídem*, p. 188.

Vemos igualmente como en estos desvelos Klein se preocupaba por el alcance y por la supervivencia (duradera, permanente) de su propia creación tras su materialización. Cuestiones como la gracia, la confirmación del espejo o la armónica luminosidad de la *imago* interna junto con el fulgor externo, formarían parte de la zozobra del artista, como vemos a continuación en la misma grabación:

Todavía no acierto a expresar bien lo que quiero decir. Persigo una especie de... no, no encuentro las palabras. Veo su *refulgencia*; la percibo visualmente en sus líneas maestras, como si hubiera sido creada en comparación con otras y también, al mismo tiempo, sin compararla con nada. [...] Es muy raro, porque me digo todo esto mientras contemplo mi obra, y siento *que cobra vida por sí misma y que empieza a emanar de ella un resplandor que me responde y conversa conmigo*. Así se explica más o menos cómo discurre el proceso creativo, la creación de un objeto, es decir, de un lienzo, una escultura, una pintura... Realmente, todo es lo mismo: lo que yo creo, y lo más valioso de lo que creo es aquello que no creo⁵⁹³ [la cursiva es mía].

La creación del objeto parte de una experiencia viva: del objeto subjetivo que se superpondrá a una realidad objetiva (esto es, aquello que no crea) que, en palabras del artista, es más valiosa que lo que crea. Si lo que no crea constituye deliberadamente un rechazo (en la negación a ser su creador) hacia el objeto bueno que es más valioso que lo que crea (esto es, el objeto subjetivo), es debido a que ambos círculos permanecen en absoluta concordia, incluso en una falla gradual de adaptación, es decir, tras 1) las fusiones madre-objeto y madre-ambiente y 2) la diferenciación del mundo interno del externo, el ser retiene el objeto interno creado que repudia a un objeto real no-creado, pero que sin embargo es más valioso que el primero⁵⁹⁴.

La adquisición del gusto por la pintura mediante la leche materna, el *sucer*, es un derramamiento de la imaginación de esta lactancia pigmentaria yendo, de esta manera, mucho más allá de una experiencia física. La intervención encubierta de un instinto caníbal elaborado imaginativamente (siendo la imaginación una cuestión fundamental en

⁵⁹³ Klein, Y., citado en Ottmann, K., *Yves Klein: obras y escritos*, cit., p. 152.

⁵⁹⁴ Las fallas de la adaptación tienen valor en la medida en que el infante puede odiar al objeto, es decir, puede retener la idea del objeto como potencialmente satisfactorio, mientras reconoce que ese objeto no ha logrado comportarse satisfactoriamente. De nuevo tenemos que recordar a Winnicott: «[...] la vida real y la imaginaria, son una sola, porque el bebé no percibe objetivamente sino que vive en un estado subjetivo, siendo el creador de todas las cosas. Gradualmente el bebé sano va adquiriendo la capacidad de percibir un mundo que es un mundo “no-yo”, y para que alcance tal estado debe ser cuidado suficientemente bien en el período en que su dependencia es absoluta», en Winnicott, D.W., «Psicoanálisis y ciencia: ¿amigos o parientes?» [conferencia pronunciada en la Sociedad Científica de la Universidad de Oxford el 19 de mayo de 1961], en *Obras escogidas III*, cit., p. 299.

Yves Klein y reconociendo en el ser-arte una destructibilidad que siempre le perteneció en el canibalismo como fase secreta) necesita de la estabilidad del medio para alcanzar su optimización conciliadora o integradora.

Partiendo del «bloque» cosechador de vida de los pinceles vivientes, acabamos por conocer la que quizá sea una nueva manera de comprender el mundo que rodea a un ser humano que trata de comprenderse a sí mismo:

Considero que es la imaginación lo que hay que ver en la obra de Yves Klein. [...] el hombre tenía la necesidad de un nuevo paradigma para comprenderse a sí mismo, comprender el mundo que le rodea y ver que este mundo es una fuerza, que no es una cosa, sino que respira, nos habla y sueña porque yo sueño y ese mundo que nos rodea está completamente impregnado de un deseo del ser. Eso es la espiritualidad⁵⁹⁵.

Esta imaginación presente desde los rudimentos del ser-arte se relaciona con una deglución creativa e imaginativa de un sustancioso azul que solicita una responsabilidad personal⁵⁹⁶: «¡La imaginación es el vehículo de la sensibilidad! Transportados por la imaginación (eficaz), tocamos la vida, la vida misma, que es el arte absoluto. El arte absoluto, lo que los mortales llaman, con delicioso vértigo, la suma del arte, se materializa instantáneamente. Hace su aparición en el mundo tangible, mientras vivo en un lugar fijado geométricamente, en la estela de desplazamientos volumétricos extraordinarios, con una velocidad estática y vertiginosa»⁵⁹⁷.

Winnicott afirmaba: «Si el rostro de la madre no responde, un espejo será entonces algo que se mira, no algo dentro de lo cual se mira»⁵⁹⁸. Ciertamente existe una fórmula paralela en la contemplación del monocromo IKB. Con la integración finalizada, la rolliza y pletórica *imago* interna azulada precisa de una confiabilidad para sobrevivir en el vacío, para alimentarse de cada nuevo lector o ciudadano.

⁵⁹⁵ Crapez, P., Mesa redonda, cit., p. 139.

⁵⁹⁶ Como señala Stich, Klein no solo supo concatenar al estado primordial de la materia la libertad y la imaginación, sino también la responsabilidad personal (Con respecto a la Escuela de Sensibilidad) «[...] La idea de libertad se convierte en un nuevo concepto gracias a la imaginación ilimitada y sus formas de realización espiritual. «El universo es infinito, pero medible». La imaginación puede llevarse a cabo. Es viable. Debe ser experimentada en la Escuela de Sensibilidad. Será el centro de emanación», en Stich, S., *Yves Klein*, cit., p. 123.

⁵⁹⁷ Klein, Y., Klein, Y., «Manifiesto del Hotel Chelsea», cit., p. 86.

⁵⁹⁸ Winnicott, D. W., «Papel de espejo de la madre y la familia en el desarrollo del niño», cit.

Capítulo IV. La revolución azul

«Arroja de tus brazos el vacío y añádelo a los espacios que respiramos».

Rainer Maria Rilke

«El hecho de que existo como pintor será la obra pictórica más formidable de nuestra época».

Yves Klein

Desligándose de la cacofónica herencia pictórica parental, Klein daría con la electrizante fórmula artística para sus gestas en el mundo del arte. La aventura imaginativa de apostar por la causa del color desobstruyendo toda perturbación ambiental es lo que le permite solventar el desgarró disorde sin herir su naturaleza personal artística. En los capítulos anteriores se ha señalado la representación lineal como resultado de una imposición o relación de hostilidad del *yo* (discordia) con los circundantes elementos naturales, mientras que el fontanal color se presenta como alianza ambiental (concordia) de la que emergería un inédito ser. El monocromo, especialmente el azul, sirve como medio fusional que posibilitará una anadiplosis entre esa emergente individualidad y la universalidad de su espacio⁵⁹⁹. Los azules de aquellas primeras pinturas decorativas en la cueva-sótano de Arman o de su cuaderno Rosacruz se decantaban todavía por la tonalidad clara celeste y no ultramarina⁶⁰⁰. El contacto iniciático con este color, su percepción como propiedad de una realidad externa (cielo-mar nizado) fue lo que, siguiendo la paradoja de Winnicott, permitiría al artista (re)crearlo e, igualmente, es la capacidad adaptativa del azul (un azul del que se trasluce un cuerpo femenino) la que acaudala la virtud creadora del artista, sentida, para Klein, a través de esos destellos concordes⁶⁰¹. Y el método para

⁵⁹⁹ «[El azul] está fuera de las dimensiones mientras otros colores las tienen. Estos son espacios psicológicos. El rojo, por ejemplo, presupone un corazón emitiendo calor. Los colores llevan siempre a asociaciones de ideas concretas, materiales y tangibles mientras que el azul, como mucho, recuerda al cielo y al mar, que son los aspectos más abstractos de la naturaleza tangible y visible», Klein, Y., «Reflexions sur le bleu», citado en Stich. S., *Yves Klein*, cit., p. 78.

⁶⁰⁰ «Para Klein la “cueva” tendría también un significado especial como el lugar donde por primera vez creó una pintura azul monocroma. Aunque todavía no había formalizado sus pensamientos sobre este tipo de pintura, su propensión por el color azul y por el espacio unitonal estaba ya emergiendo. Aproximadamente al mismo tiempo que pintaba la “cueva” con una extensión azul, decoraba la portada de su cuaderno rosacruz con un disco de cartón azul. Mientras el disco azul puede ser interpretado como un símbolo del principio universal y de la idea de Heindel según los cuales el azul representaba el espacio y la vida, para Klein todo esto tenía implicaciones más personales. Como dijo a Arman: «Es muy importante. Será la condición futura de la pintura», *ibídem*, p. 19.

⁶⁰¹ «El impulso creador innato se marchita a menos que se “realice” en el contacto con la realidad externa. Cada niño debe recrear el mundo, pero ello solo resulta posible si el mundo se hace presente en los momentos de actividad creadora del niño. El niño se abre hacia el mundo y el pecho está allí, y el pecho es creado. El éxito de esta operación depende de la adaptación sensible que la madre hace a las necesidades del niño, sobre todo al principio», Winnicott, D.W., «El

fijar dicho poder incandescente nos conduce hacia el IKB ultramarino⁶⁰², como una progresión natural hacia la instauración de un mundo-azul y de sus ciudadanos-azules; sustentada por un dinamismo del pincel-cuerpo femenino; y mantenida gracias a la identificación del «lector» tras ser canibalizado o embebido en azul. Es así como la inmersión del espectador en esta solución alucinatoria de un fragmento de realidad le adhiere, eventualmente, al particular mundo del artista. La asunción sacrificial de Klein significaba el fin de una era, una «liberación del espíritu de los cuerpos sólidos, y devolverlo al Edén de la unidad, a la transparencia sin costuras en el espacio, antes de que el primer FIAT fuera expresado»⁶⁰³. El mismo azul que encarnado en las huellas antropométricas estimulará la nueva-figuración (nueva personalización⁶⁰⁴) del individuo, cuya envoltura corporal será abierta y adecuada para aquel realismo inmaterial referido por Stich:

[...] las antropometrías no eran en absoluto pinturas figurativas tradicionales, del mismo modo que sus monocromos no eran pinturas abstractas convencionales. Las dos habían sido realizadas sin toques de pincel y las dos habían sido concebidas para abrazar y evocar el espectáculo de la vida. Aún más, ambas expresaban una vuelta al realismo —un realismo significado por lo inmaterial—⁶⁰⁵.

El no-contorno figurativo descubre la unión entre la imagen corporal y lo inmaterial. Stich menciona algunos episodios relativos al tratamiento del cuerpo que sirvieron de antecedentes, como los rastros que el artista trazaba durante su niñez en las playas de Niza cercanas a su casa. En la película filmada por Jean-Pierre Mirouze durante el verano de 1959 en la que Klein aparece flotando en el espacio y desaparece en sus reflejos⁶⁰⁶, este

primer año de vida» [1958], en Bibliotecas de psicoanálisis [artículo online]. Recuperado de: <<http://www.psicoanalisis.org/winnicott/primvida.htm>>. [Consultado el 3 de febrero, 2016].

⁶⁰² «Lo que me fastidiaba era ver cómo ese poder incandescente perdía todo su valor, desvayéndose y rebajándose de tono una vez mezclado con una cola o con cualquiera que fuese el medio dirigido a fijarlo al soporte. Se podían obtener efectos al empastarlo, pero cuando secaba ya no era la misma cosa: el color realmente mágico había desaparecido. Era como si cada grano de polvo hubiera perecido individualmente al ser mezclado con la cola o con cualquiera de los ingredientes destinados a ligarlo con los otros granos y al soporte», Klein, Y., «Mon libre», sección publicada en *Yves Klein*, París, MANM, 176. Citado en Stich, S., *Yves Klein*, cit., p. 59.

⁶⁰³ McEvilley, T., «Yves Klein conquistador del vacío», en *Yves Klein, 1928-1962. A retrospective*, cit., p. 15.

⁶⁰⁴ Favorecido por la eliminación de los psicológicos (y discordantes) pinceles tradicionales y su sustitución por el rodillo o pinceles vivientes que facilitan la distancia de su ego.

⁶⁰⁵ Stich, S., *Yves Klein*, cit., p. 193.

⁶⁰⁶ «Debido a que la secuencia (durante el verano de 1959) se realizó en un tejado de aluminio, la imagen de Klein desaparece a veces en sus reflejos o se convierte en una llamativa silueta flotando en el espacio. Era por tanto una unión entre la imagen corporal y la inmaterialidad», Stich, S., *Yves Klein*, cit., p. 172.

no solo conjuga lo inmaterial con lo corporal en ese desvanecimiento, sino que además personifica esa ráfaga concorde por la que la *imago* sobrevive. Y esto es lo fundamental: la *imago* azul pervive, se alimenta y se multiplica gracias al provechoso jugo suministrado por este realismo inmaterial y a su accesibilidad. Su existencia rutilante también se descarga en el espacio exhibidor del vacío⁶⁰⁷ hurgando hasta el tuétano anímico del espectador. Sirviéndose del color, Klein equipa al visitante, de modo que, accediendo ciegamente a la galería (la imposibilidad de ver lo que había dentro la aislaba del exterior), el azul acogedor alborearía proporcionándole la ambientación adecuada para su entrada en el vacío (el blanco espacio que revelaba el carácter aurático del azul). El visitante gozaba también de azul en su interior (literalmente, recordamos el brebaje de la mezcla de ginebra, Cointreau y azul de metileno que servían antes del acceso a la parte principal de la exposición). Todos estos elementos azules no son más que el surtido necesario para el desarrollo de una confiabilidad ambiental impulsora de la percepción. «Era azul auténtico, el azul de la profundidad azul del espacio»⁶⁰⁸. Su efectividad se basa en una adaptación del color hacia el espectador.

Recordamos nuevamente las palabras de Winnicott: «En los últimos años he llegado a comprender especialmente (aplicando la obra de Melanie Klein) el papel que incluso en la mente del pequeño desempeña el temor a la pérdida de la madre o de los padres en tanto valiosas posesiones internas. Cuando la madre deja al niño este siente que ha perdido no solo una persona real, sino también su duplicado mental, ya que la madre del mundo externo y la que hay en el mundo interno siguen estando estrechamente ligadas entre sí en la mente del pequeño y son más o menos interdependientes. La pérdida de la madre interna, la cual para el niño ha adquirido la importancia de una fuente interior de amor, protección e incluso vida, refuerza en gran manera la amenaza de que se produzca también la pérdida de la madre real. Es más, el niño que arroja el bajalengua [...] no solo se libra de una madre interna y externa que ha espoleado su agresividad y que está siendo expulsada —si bien es posible hacerla volver—, sino que, en mi opinión, exterioriza además a una madre interna cuya pérdida teme, con el fin de demostrarse a sí mismo que

⁶⁰⁷ «Mi presencia en acción durante la ejecución dentro del espacio de la galería creará el clima y el ambiente pictórico resplandeciente que reina usualmente en el estudio de un artista imbuido de auténtico poder. Una densidad sensible, abstracta pero real, existirá y vivirá por sí misma y para sí misma en el lugar». «Según el artista era “un clima pictórico de la sensibilidad del azul inmaterializado” [...] Espacio-color que no se ve pero dentro del cual uno es impregnado», Klein, Y., citado en Stich. S., *Yves Klein*, cit., pp. 135-136.

⁶⁰⁸ Ídem.

esta madre interna, que ahora se ve representada por el juguete que yace en el suelo, no ha desaparecido de su mundo interior, no ha sido destruida por el acto de incorporación, sigue siendo amistosa y dispuesta a prestarse a su juego. Y mediante todo esto el niño lleva a cabo la revisión de sus relaciones con las cosas y las personas que hay tanto dentro como fuera de sí mismo»⁶⁰⁹.

A lo largo de la investigación se ha señalado que el azul inventado por Klein es una muestra de la omnipotencia del artista. Tras el ingreso del espectador en el color (su preparación), lo que imaginativamente ocurre durante un proceso iniciado en la nutrición bebida azul, culmina en la fantasía de la digestión que equivale a la asimilación de un estado estabilizado por Klein. Allá donde el azul bulla internamente, la amplificadora perceptibilidad del espectador captará el color incluso en su hemisferio inmaterial. En otras palabras, la presencia sostenida del color (aun después de ser canibalísticamente ingerido) en la adaptación⁶¹⁰ del espectador-ser a un nuevo espacio-mundo-ambiente externo, resulta indispensable para una correcta percepción de su inmaterialidad. La orina final azul no es tanto un residuo inservible como un cristalino e imaginativo indicador de vida de la *imago* (su supervivencia) y de su continuidad ambiental.

En este capítulo veremos ese rol del espectador tanto como ciudadano-receptáculo azul, como comestible de la *imago* kleiniana; su destino en el universo azul donde habita y su sincronía con la égida edénica que le proporciona Klein.

La primera diferencia relevante entre la percepción del artista y del espectador es que el azul es (re)creación del primero, lo que habilita automáticamente su propio código de omnipotencia, a la que dichos espectadores se adecuan en su tinción. Klein utiliza el color para acondicionar y erigir una confianza en el ambiente (espacio azul inmaterial-blanco)

⁶⁰⁹ Winnicott, D.W., «La observación de niños en una situación fija» [1941], en *Escritos de pediatría y psicoanálisis*, cit., p. 98.

⁶¹⁰ Esta adaptación se refleja en varios conceptos e ideas recogidas por Klein. La deglución del color (su condición caníbal) forma parte de la adecuación. Como dice Stich, el «combate como despliegue de elasticidad (flexibilidad, adaptabilidad, respuesta y receptividad) —no fuerza bruta—, y el combate como medio de abarcar la totalidad del yo y llegar al alma. Se debe destacar que el concepto Zen de totalidad se aleja desde las dualidades hacia la percepción de un todo que es puro pero vibrante, en disipación constante. Así es el concepto kleiniano del color. Además, su deseo de reaprender la sensibilidad primigenia del color antes de la invasión de la línea es comparable a la noción Zen (y del judo) de alcanzar un estado de apertura y plenitud como condición del ser naciente. No se trata de regresar a un estado prístino, bruto o inmaduro, sino de revivir y preservar la potencia de la mente original y primera naturaleza, como sucedería en una esfera de la existencia sin el yo, sin nombres y sin formas», Stich. S., *Yves Klein*, cit., p. 52.

de modo que su ausencia no es más que una ilusión, el vacío como tropo de lo lleno, su presencia invisible⁶¹¹. Igualmente, si esta confiabilidad humedece el espacio del vacío y la «presencia-azul» es hallada en su aspecto inmaterial, lo fundamental es que lo expuesto ha sido posible gracias a la vibración de un «estar-siendo» del (nuevo) espectador, iniciado en el preliminar azul tangible y en concordia con el proceso de desarrollo del ser.

La línea compresiva ha sido derrocada. La llamativa elasticidad del sentido bélico de Klein, como señala Stich, es una muestra de flexibilidad, adaptabilidad, respuesta y receptividad sin el uso de fuerza bruta, como medio para abarcar la totalidad del yo; la huella antropométrica sin contornos es la bienvenida al mundo tangible que trasluce los nuevos confines cutáneos del ciudadano azul tras su colocación psicósomática. El encuentro con el mundo se inscribe en la piel; no obstante, su permeabilidad eliminará cualquier pisada de la discordia, maquillando toda cicatriz, sin rozaduras por laceraciones externas. No existe ya función fronteriza que asiente al ser en un espinoso territorio ajeno al del ambiente, sino una eufónica existencia a través de una atmósfera envolvente, de un ancho y vasto campo coloreado como emanación del ser y controlado como producto de su omnipotencia.

Igualmente, la accesibilidad facilitada por la nueva figuración «sin contornos», permea la comunicación, en una especie de «magia simpática» entre el nuevo ser y el mismo vacío-lleno al relacionarse con una ausencia postiza al demostrarse la radiación desprendida por la *imago* como una «presencia invisible». El cuerpo femenino engrana el campo material (pigmento azul) con lo inmaterial (el vacío) para legitimar la obra de Klein.

La conjugación comprende la comunicación de los ciudadanos, «sin hablar, en silencio, un cuadro inmenso y sin límite»⁶¹², entrañándose gracias a la confiabilidad que nos suministró ese azul percibido (azul-inmaterial).

Fue precisamente en esa época cuando decidí penetrar aún más en este nuevo paisaje conquistado. En síntesis, el cuadro físico debe su derecho a existir a una única

⁶¹¹ Aquí comienza el camino hacia la independencia (independencia del color para existir al margen de su apariencia o carácter tangible; del niño respecto a la presencia inmediata y constante de la madre, gracias a la energía de la *imago*).

⁶¹² Lo indefinible para el poeta mudo se relaciona, [...], con una «presencia invisible» y constituye la esencia misma del arte. Asocia el sentido de Delacroix a lo «maravilloso» que le permite especializarse en la atmósfera natural, para aumentar indefinidamente lo que de inconmensurable tiene el interior de la sensibilidad humana, en Ribettes, J. M., *Yves Klein contre C.G. Jung*, cit., pp. 187-188.

circunstancia: que uno cree solo en lo visible pese a intuir de manera confusa la presencia esencial de algo más, que es claramente, a fin de cuentas, más importante, ¡y en ocasiones casi invisible!⁶¹³.

El nacimiento del ser a partir de la integración psicosomática azul abrirá una personalización encaminada a la hechura de ese ciudadano azul del imperio de Klein. Este ciudadano ocupará parte de su conformación externa, como apuntamos en capítulos anteriores, constituyendo el sembrado de sus fecundas tierras y, tras el momento instintivo original, cada cual conformará una diminuta porción del reflejo vital a gran escala de la *imago*, el reconocimiento del ser-arte de Klein. Precisamente, gracias a un minucioso examen se adquiere la suficiencia para tentar ese valor real invisible que revela la autenticidad de un cuadro: «En definitiva, lo que busco es el valor real de un lienzo. Tomemos dos cuadros, rigurosamente idénticos en todas las facetas visibles y legibles, como pueden ser líneas, colores, trazo, formas, formato, grosor de la pintura y técnica en general. Sin embargo, uno está pintado por un “pintor”, y el otro por un “técnico” competente, un “artesano”; y aunque ambos han sido reconocidos oficialmente por la colectividad como “pintores”, este valor real pero aun así invisible corrobora que una de las dos obras es un “cuadro” y la otra no lo es»⁶¹⁴. Siendo rehecha una necesaria y nueva complexión del *ser* del pintor, ese valor real invisible se corresponde con una *imago* materna como la huella o cédula del proceso de creación del *ser-arte-pintor* que el otro cuadro no puede tener por ser ejecutado desde percepciones estructurales caducas o viejas bases que no parten de una fusión ambiental iniciática (la pintura intrusa y su supuesto valor irreal). A su vez, reconocer ese valor invisible engrosa a la *imago* y su confiabilidad fortalece y reafirma la nueva condición en la que el pintor, el sistema medular de su ser-arte (el pintor que ascendía en comunión con la pintura) podrá «sentirse real».

Dejando una trasnochada y magullada muda *yoica* colgada en la tiranía de la línea filamentosa y discordante, la inmersión en los azules de Klein crea un medio en el que el individuo solo existe en potencia, mientras que el vacío utiliza la confiabilidad-sensibilidad como herramienta para detectar lo «lleno», el clamor silencioso del azul. Su desaparición no es más que un trasvase de aquello que necesitaba ser preservado para la consecución de la independencia del sujeto. El vacío es una muestra, una luz, una declaración fidedigna de azul desmaterializado, «el espacio coloreado, que no se ve, pero

⁶¹³ Klein, Y., «La aventura monocroma: La epopeya monocroma», en Ottmann, K., *Yves Klein: obras y escritos*, cit., p. 139.

⁶¹⁴ Ídem.

del que uno se impregna»⁶¹⁵. Nos recobramos de una fogosa y monumental acción o ataque caníbal para contemporizar con la integración del azul empireumático del nuevo ser-arte.

La insistencia de Klein en la sensibilidad y en la apertura desestima a un espectador inmóvil, desinteresado o inactivo. La aptitud adecuada persigue el ajeteo de revelaciones que sirvan para enriquecer la experiencia del sujeto. Este es el giro enfático al que se refería Stich, la liberación de cuerpo, mente e imaginación que, eliminando los restrictivos e impuestos sistemas de evaluación e interpretación, desbloquea al espectador capacitándole para una nueva manera de acercarse y (re)descubrir el mundo⁶¹⁶:

Para estos artistas que están preparados para la colaboración, IMAGINAR es ausentarse, dar un salto adelante hacia una nueva vida... Para ellos, la imaginación es «la audacia» de la sensibilidad... La imaginación es el vehículo de la sensibilidad⁶¹⁷.

Hay, no obstante, que medir el alcance del reinado azul de Klein y de la conciencia intensificada de sus ciudadanos: tras el trasvase del color al espectador, hay que buscar el efecto del azul-huella- *imago* que principia al ser, despliega su extensión, su continuidad al mundo-espacio; en última instancia comprobar si los rasgos de la discordia han sido liquidados.

La continuidad existencial del primer reinado de Klein se vería truncada o sustituida por un desajuste que instigó a la discordia comenzando así a peligrar la energía de la *imago* por la alteración del nutrimento de la provisión ambiental⁶¹⁸. Hechizado por el intachable

⁶¹⁵ Ottmann, K., *Yves Klein: obras y escritos*, cit., p. 109.

⁶¹⁶ «El uso repetido del azul, por ejemplo, está ligado al descubrimiento del poder poético y evocativo del color y al espectáculo sensorial del color en cuanto a espacio. Al igual que otros grandes artistas del siglo veinte, Klein hizo algo más que crear obras extraordinarias de arte: se enfrentó a la misma idea de lo que el arte era, es y debe ser. Su rebelión, de hecho, se dirigió contra la premisa fija que circunscribía y aprisionaba la obra de arte en cualquier tipo de esquema clasificatorio. Desde el momento en que él pensaba que el mundo y sus partes eran componentes de lo indefinible, se negó a seguir un dictamen racionalista de pensamiento que pretendiera nombrar, literalizar y delinear. El significado, para Klein, no era algo que estuviera predeterminado o algo que el artista debiera ordenar. Se trataba, en cambio, de otra cosa que estaba siempre en estado fluido, emergente y ambiguo. El artista pasaba a ser una suerte de creador de estímulos concebidos y presentados para intensificar la receptividad y percepción de los espectadores», en Stich, S., *Yves Klein*, cit., p. 9.

⁶¹⁷ Klein, Y., en *ibidem*, p. 159.

⁶¹⁸ «Podremos ver que, mientras que algunas funciones (tales como la provisión de alimentos adecuados) podría llevarlas a cabo cualquier persona, hay otras muchas cosas que solamente puede realizarlas quien posea el interés de una madre; más aún, la continuidad no puede aportarle

azul del cielo, Klein utilizaría el color para reconquistar la continuidad existencial que se vería fracturada experimentándolo como una presencia. La percepción del azul retrotrae al espectador a un espacio iniciático que le impulsa a crecer, a ascender, a habitar en un principio contiguo y semejante. Como señalaba Bachelard, el poético azul del cielo como preámbulo del conocimiento racional retrotrae a un espacio iniciático conocido en el que la imaginación opera.

La palabra azul designa, pero no muestra. / Primero un documento de Mallarmé en el que el poeta, viviendo en el «querido tedio» de «estanques léticos», sufre la «ironía» del azul celeste. Percibe un azul celeste que es demasiado ofensivo y que quiere / Detener con una mano incansable / Los grandes agujeros azules que maliciosamente hacen los pájaros. Es por medio de esta actividad de la imagen que la psiquis humana recibe el futuro daño a través de una especie de finalidad inmediata. Más aún, si quisiéramos vivir, con Éluard, mediante la imaginación y por la imaginación, estas horas de pura visión frente al tierno y delicado azul de un cielo del que han sido eliminados todos los objetos, seríamos capaces de comprender que el tipo de imaginación aérea ofrece un dominio en el que los valores del sueño y de la representación son intercambiables al nivel más básico. Otras materias endurecen los objetos. Asimismo, en el reino del aire azul más que en ningún otro lugar, sentimos que el mundo puede ser penetrado por el ensueño más indeterminado. Esto sucede cuando el ensueño tiene verdadera profundidad. Entonces los sueños no se limitan solo a imágenes unidimensionales. Paradójicamente, el sueño aéreo tiene pronto una dimensión de profundidad. Las otras dos dimensiones, en las que entra en juego el pintoresco ensueño coloreado, pierden todo su interés onírico. El mundo está entonces verdaderamente al otro lado del espejo no azogado. Existe un más allá imaginario, un más allá puro, sin interior. Al principio no hay nada, después hay una profunda nada, después una profundidad azul⁶¹⁹.

El regreso al estado primordial y celestial es previo a la definición del objeto y al cielo agujereado (resultado del instintivo amor) por los malvados pájaros. «El otro lado» vislumbrado desde un espejo no-azogado equivale tanto a un translucimiento ambiental a través de un cristal, como a la tenue percepción *yoica* que el reflejo devuelve en sustitución de una opacidad segadora. Espejo no-azogado por el que entramos como Alicia en un «espejo sin mácula», sin enturbiar, no turbado ni desasosegado, sino calmo y orientado, equilibrado y estable. Es la entrada a una fusión ambiental a partir de la que

una serie de cuidadores distintos; y en todo caso existe la continuidad real del detalle tal como lo observa el pequeño y que tal vez tiene su comienzo en un primer plano del pezón o del rostro y que incluye el olor y los detalles de la textura, etcétera». Winnicott, D. W., «Pediatria y psiquiatria» [1948], en *Escritos de pediatria y psicoanálisis*, cit., pp. 220-221.

⁶¹⁹ Discurso sobre la poesía tomado de Bachelard y leído La Sorbona, en Stich, S., *Yves Klein*, cit., p. 265.

el ser re-integrado asciende en la extensión concorde y omnipotente de su mundo con el excelso florecimiento de una hambrienta *imago*:

A medida que uno se escapa de la imagen plana o ilusoria de la representación pictórica y va más allá de las asociaciones a materiales concretos y a ideas tangibles, uno se traslada al otro lado del espejo sin mácula y entra en la extensión no dimensional e ilimitada del espacio infinito. Es, en realidad, una reentrada, pues este mundo donde reina la imaginación es la fase fundamental de la existencia, el comienzo. El ensueño viene primero y es seguido por el pensamiento contemplativo o discursivo con toda su concentración en objetos nombrables y formas inconexas. Y el ensueño no desaparece, por mucho que pueda suprimirse. Permanece vivo dentro de la psique como una presencia perpetua, un universo dinámico que consigue la integración, aparentemente implausible, de lo distante y lo inmediato, lo visible y lo invisible, lo móvil y lo inmóvil⁶²⁰.

El azul, el color IKB se inventa y crea como una nueva forma material del ser que tiñe el cuerpo femenino con su visión como un bebé crea el ambiente que le proporciona su madre cuando se lo «ofrece» por vez primera. La inédita personalidad fruto de una integración tras la recepción de la huella antropométrica nos insta a descubrir y a creer en el mundo⁶²¹; desafía a ser libres valiéndonos de la confiabilidad en un azul que no necesita manifestarse materialmente para «ser visto», que está vivo en el interior puesto que se nutrió de su réplica en el exterior. El gesto de la diosa capacita al ser para buscar su independencia, el desplazamiento del sostén simbólico hacia el interior del sujeto permitiendo su exaltación y ascensión. Fue esa libertad e independencia de los vivos granos de pigmento lo que atraería a Klein, simbolizando cada uno de estos la emancipación de un discípulo o ciudadano azul, su individualidad dentro de su semejanza con el resto de granos, aunque el medio fijativo los sostenga físicamente, devolviéndolos al estado fusional que contemplamos en el monocromo⁶²².

⁶²⁰ Stich. S., *Yves Klein*, cit., p. 78.

⁶²¹ Los preceptos morales implantados en las virginales almas de los seres nacientes son, como era de esperar, católicos. Klein burla el pecado original para expresar la moral azul cristiana.

⁶²² «Irresistiblemente atraído hacia este nuevo material monocromo decidí emprender los estudios técnicos necesarios para dar con un medio capaz de fijar el pigmento puro al soporte sin alterarlo. El valor del color sería entonces representado de una forma pictórica. Obviamente, estuve bastante tentado por la posibilidad de dejar los granos de pigmento en total libertad, como están en polvo, quizás mezclados, pero independientes, con todas las partículas similares. Para poder dejar en libertad al pigmento en polvo que yo descubría en las tiendas de pintura, presentándolo en un cuadro, hubiera tenido que espolvorearlo sobre el suelo. La fuerza invisible de atracción lo hubiera mantenido sobre la superficie del suelo sin alterarlo. Por aquel entonces, no consideraba posible ni aceptable esa solución desde el punto de vista del público de las artes plásticas, por muy informal que ... fuera. ¡De modo que me puse a trabajar de manera pictórica, es decir, me puse a pintar cuadros monocromos!» «El arte es libertad total, es la vida. En cuanto se produce un

Después de examinar cada detalle del semblante monocromo por el que comenzará a potenciar la continuidad y a constituir a los objetos del mundo omnipotente de Klein, el espectador tiene la laboriosa tarea de sobrevivir para la maduración de esa obra cumbre o ser-arte. El papel del ciudadano es esencial puesto que su constancia y propagación hiperboliza la concordia en cada respuesta afirmativa a esa nueva existencia (esa respuesta al gesto alcanzará los agujeros del cielo) lustrando la unanimidad como nuevo paramento del universo⁶²³.

Esta realidad se vuelve resonante irradiándose a través del arte y el artista: la respuesta de un eterno sí a la creación de la obra de ser-arte-artista-poeta: «Los auténticos pintores y poetas no pintan o escriben poemas: son simplemente pintores y poetas. Su presencia y el mero hecho de que existan como tales es su gran única obra. Y ahí, en verdad, uno retorna a, o más bien alcanza, la «obra maestra», y no como los pintores actuales que hacen negocio produciendo sus lienzos en lugar de pintarlos. Un pintor debe pintar una única obra maestra, constantemente, él mismo. De esta forma se convierte en una especie de pila atómica, como un generador de radiación constante que *impregna la atmósfera con su presencia pictórica total*. Esta es la pintura, la auténtica pintura del siglo veinte. La otra consistía en ejercicios de forma justificados por medio de la poda y el trabajo de introspección, pero hoy, eso está obsoleto. *La pintura sirve únicamente para hacer llegar a otros el «momento» pictórico abstracto de un modo tangible y visible*»⁶²⁴ (la cursiva es mía). «Hacer llegar a los otros» de un modo tangible y visible la obra del artista (es decir, su ser por impregnación) busca el engarce que cada receptivo espectador ofrece (recordamos que un deseo vehemente de ser conocido se relaciona con una necesidad por

apresamiento en cualquiera de sus formas, la libertad es atacada y la vida disminuye en función del grado de apresamiento». Klein, Y., citado en Stich, S., *Yves Klein*, cit., pp. 59-60.

⁶²³ Esto entra en el estadio omnipotente de Klein. Formulándolo de un modo más sencillo, Klein estaba obsesionado por «permanecer desapareciendo», venciendo en cierta manera a la muerte. Este es el cometido del discípulo azul de Klein.

⁶²⁴ Klein, Y., citado en Arnaldo, J., *Yves Klein*, cit., p.65.

sentirse integrado⁶²⁵). Este continúa la integración del ser-arte de Klein como lo hiciera un rostro materno⁶²⁶ y la adaptación ambiental.

Se ha relacionado la supervivencia como éxito de una confiabilidad ambiental tras la emersión de la fundición entre monocromo y espectador. Queda constatar el victorioso trasvase ultramarino, el sacramento de la tinción inmaterial y la pujanza de la *imago* que fue captada inmediatamente en las críticas de Roland F. Pease:

Los cuadros monocromos azules de Yves Klein te pillan de improviso cuando entras en la galería de Leo Castelli. Es bastante parecido a la espantosa experiencia de ver una maravilla natural por primera vez, una maravilla gigantesca como el Gran Cañón. Todo el mundo te ha dicho que es grande, abrumador, increíble; pero nadie mencionó que su tamaño se medía por su inmenso y casi insoportable silencio. ¡Cuán silencioso! Su magnificencia lo es por su ausencia... Lo mismo sucede con los monocromos de Klein. La energía procede de la ausencia... Si tienes la suerte suficiente de estar solo, sientes que el instante azul monocromático te invade. No importa en qué dirección te gires, está aquí... ese azul de la nada del espacio exterior te sigue, se adhiere a las papilas de la lengua, carente de sabor o pleno de él, dependiendo de tu tolerancia por la monomanía del controvertido «fluido espiritual» de Klein⁶²⁷.

Resistir la plácida carga azul implica tanto ingerir y recibir (según nuestra «tolerancia por la monomanía») ese fluido espiritual, como ser devorado por él a través de un ataque caníbal cuyo carácter destructivo (o instintivo-cruel) desemboca en la creación del nuevo ser-arte. Pease, como prosélito kleiniano, da testimonio de la potente onda de la *imago*. Así, es la creciente ocupación de ese instante, de ese chispazo azul monocromático, lo que modifica el ambiente, lo que legitima una realidad en concordia con el sujeto. Y en la medida en que este nuevo ser, además de sobrevivir y habitar el mundo azul, es capaz de expandir ese lienzo total azul, logra sellar la grieta por donde emergía la causa

⁶²⁵ Considero que esa frenética necesidad de sentirse integrado influiría en lo que Alain-Bois llamaba «revoltijo sincrético de los textos de Klein» y en experiencias tales como su crispante estancia en Nueva York o su repentino gusto hacia lo *kitsch* para definir su arte (a propósito, igualmente, de su amistad con el artista Larry Rivers). Como diría Stich: «Había llegado al convencimiento de que la vanguardia artística a la que él quería pertenecer o al menos equipararse, prestaba una gran importancia a lo cursi» [...] «Al final se peleaba con Rauschenberg diciendo que él no era cursi porque «utilizaba el pincel sobre los objetos de los que se apropiaba». Stich. S., *Yves Klein*, cit., pp. 238.

⁶²⁶ El rostro materno como primer espejo del ser humano. Véase Winnicott, D.W., «Papel de espejo de la madre y la familia en el desarrollo del niño» [1967], en *Realidad y juego*, cit.

⁶²⁷ Roland F. Pease, citado en Stich. S., *Yves Klein*, cit., p 276.

discorde⁶²⁸. Tal es la función especial del ciudadano azul. La cuestión fundamental con respecto a lo anterior es el éxito de la adaptación del espectador que permite la creencia en la realidad azul total. El mundo y sus ciudadanos henchidos de azul.

Lo que quiero es poner al espectador frente al hecho de que el color es un individuo, un carácter, una personalidad. Pido una actitud de receptividad y abstracción al espectador que contempla mis cuadros. Esto le permite considerar todo lo que efectivamente rodea a un cuadro monocromo. Así puede impregnarse a sí mismo de color y el color impregnarse de él. Tal vez pueda él entrar así en el mundo del color⁶²⁹.

La voluntad de desobjetivizar la obra de arte que señalaba Stich, al entregarse a presencias vivas que eliminan los materiales límites restrictivos nos conduce a un territorio iniciático constituido por el encuentro con objetos subjetivos⁶³⁰ y mediada por la piel de los pinceles. Aquí se ve la diferencia entre aquel espectador que, contemplando el retrato de Fred Klein, no era capaz de percibir una bullente experiencia fusional que desembocaría en la creación del sujeto porque se mantenía en una esfera todavía disorde (recordamos que la verdadera pintura no está al servicio del ojo). Adentrarnos en la experiencia del no-contorno que parte de la no distinción entre el adentro y el afuera nos transforma en objetos de concordia para el artista hisopando con su azul al nuevo espectador afectado en su sentimiento, en su sensibilidad⁶³¹. Los discípulos se expanden como soplos a diminutas briznas azules dentro de un desmedido tejido azul, «este gran cuerpo que es la humanidad, la tierra entera, el universo, o Dios». En ese aspecto, el espectador debe ser

⁶²⁸ Recordamos el relato citado por Klein que ilustra la confiabilidad ambiental, la supervivencia y la no existencia del final tras el mordisco, el apetito: «En un texto escrito en 1960. Hoy me siento, al pensar en todo lo que ha ocurrido, como el gusano en el queso suizo del famoso cuento científico, que come, come y hace agujeros. Hace el vacío alrededor de él y continúa moviéndose... De vez en cuando, se encuentra un agujero que debe circundar a fin de continuar avanzando, a fin de vivir, ¡para comer! Un día ya no hay más queso suizo porque el gusano se lo ha comido todo. Solo está el vacío, un enorme vacío. El gusano flota en el espacio, libre y feliz, pero solo durante un momento, porque con toda naturalidad cae sobre otro queso y continúa comiendo y creando el vacío a su alrededor», en Stich. S., *Yves Klein*, cit., p. 140.

⁶²⁹ Klein, Y., citado en Stich. S., *Yves Klein*, cit., p. 66.

⁶³⁰ Como señala Stich, el trato al color como una superficie de luz y jamás plana; el color como medio real y abstracto del espacio, esa sensibilidad que mora en el espacio extradimensional y que salpica a las gentes y a los ambientes. Todo está encaminado hacia la personalización del ser.

⁶³¹ «El arte no depende de la visión, sino de la sensibilidad que nos afecta, en la afectividad por lo tanto, y en eso mucho más que en todo aquello que toque a nuestros cinco sentidos», Klein, Y., en Stich. S., *Yves Klein*, cit., p. 140.

consciente de pertenecer a esa integralidad. El ser-arte de Klein descorre la existencia del sujeto en un proceso de vaciado al individuo converso e instalando a su *imago*⁶³².

Veremos esa absorbencia concorde entre el ciudadano azul y su atmósfera (el ambiente y la gente), como las esponjas absorbentes impregnan a su entorno, los bosques sacros rocían a sus pobladores. Cada grano o pizca de espectador arroja mayor luz al mesianismo constitutivo de la creación de Klein (creación que incluye al mundo y al espectador) y a su idea de trascender su existencia terrenal (su *yo* fútil)⁶³³. A todo ello hay que sumar su profunda fe católica (santa Rita como inductora de la desolladura artística).

1. El reino azul

Hay que recordar el creciente interés por el ambiente exterior que a lo largo de las décadas de los cincuenta y sesenta dió una nueva revisión del significado de la vida tras los inclementes efectos de la bomba atómica. En esta conmoción el vacío amenazaba de permanecer no-lleno, de sequedad en una falta de contenido espiritual y moral⁶³⁴. Además, los franceses notaban todavía ese requemamiento de la herida de su país. Debiendo superar el doblegamiento de la Segunda Guerra Mundial, a una Francia abatida junto al estado desolador de sus ciudadanos se sumaba la esperanza y el compromiso de su reconstrucción, transformación y adaptación. Existe un afán por sobreponerse a la

⁶³² «El arte debería hacer al individuo consciente de pertenecer a este cuerpo. Con El Vacío, Klein buscaba poner a personas en contacto directo con un espacio sensibilizado y sensibilizador. Era arte en la forma de una presencia pictórica: una presencia que habitaba un lugar y poseía tal potencia irradiante que se hacía perceptible a aquellos que entraran en dicho espacio. Era arte en el sentido más liberado puesto que no estaba sujeto a los confines de un lienzo extendido o de un pedestal, ni por el acto de pintar o esculpir, ni por los límites del pensamiento o verdades razonadas. Era la nada con toda la plenitud de la vida. Era un intercambio continuo entre el ser, el no ser y el llegar a ser. Definitivamente, no era una negación, un estado del ser agotado, destruido. Ubicado en algún lugar entre lo físico y lo espiritual, no buscaba negar o trascender al mundo sino más bien revelar al mundo en su totalidad», Stich. S., *Yves Klein*, cit., p. 141.

⁶³³ «El ideario de Klein sobre la levitación se anclaba sobre el judo y un colateral sentido Zen del nirvana incluyendo también creencias cristianas sobre la ascensión. Klein quiso verse a sí mismo como un mesías, como un Cristo que trascendería su existencia terrena. Llegó a convencerse de que moriría a la misma edad que Cristo (treinta y tres o treinta y cuatro años), y cuando se acercó la fecha predestinada comenzó a elaborar, con urgente preocupación, su propia mitología (o hagiografía). Saltar al vacío y elaborar un documento que diera fe del acto eran significantes extremos de su vínculo con lo místico y lo espiritual. Y también evidencia del estatus especial que quería reservarse para sí», Stich. S., *Yves Klein*, cit., p. 217.

⁶³⁴ Stich compara y diferencia la concepción de la nada existencial de adversidad, rechazo, inutilidad y negación (Beckett) y la nada de Klein (o Cage) Zen. «De forma diferente, el vacío encarnaba tanto una visión optimista como pesimista. Por una parte, representaba el dilema de la naturaleza humana, especialmente en el mundo moderno; por otra parte, mostraba la libertad última de la vida en un mundo carente de límites o definiciones establecidas».

aflicción; por rehacerse, renovar e iniciar una nueva era que arreciaría especialmente en los jóvenes y en la recuperación de los epítetos más insignes y honorables para su país. «Descubrir la luz pura y absoluta es hablar del cielo, y la superficie que asimismo podría aclararse es no solo el alma humana, sino también el rostro de la Europa destruida, la pizarra de la historia que la voluntad contra la forma podría vaciar»⁶³⁵.

Puntualizando el caso de Klein, la guerra no hizo sino enfervorizar las ascuas imaginativas del joven. El conflicto significó el reencuentro con sus padres y el retorno a su querida Cagnes-sur-Mer confiscando la luz radiada por los anteriores veranos (el azul germinal amenazado por la beligerante discordia foránea que incendia un país que necesitará renacer de sus cenizas-ruinas, es casi una personalización a gran escala paralela a la de Klein). La contienda es lo que permitiría a Klein confiscar esa luz radiada, como esas huellas de Hiroshima reimprimen una obstinación por la vida, aferrándose a la existencia, como supervivencia de la carne inmaterial o de la *imago*⁶³⁶. Igualmente, aunque sintonicemos el proyecto de prosperidad con el interés por el presente por parte de Klein y el de sus conterráneos, no deja de ser un tanto paradójico el ensimismamiento imaginativo:

Yves Klein estaba todavía persiguiendo las fantasías de sus historias infantiles de aventuras. Rechazando someterse a una vida convencional y reglamentada, intentaba transformar las actividades relacionadas con su deseo de viajar y su fijación por el yudo en habilidades que podían tener valor vocacional. El espíritu y la pasión romántica por el viaje prevalecían, y aun con todo Klein abordaba sus proyectos como si de empresas muy serias se trataran. No las consideraba irracionales o irreales y se volcaba tanto en lo que hacía que a menudo perdía de vista lo que sucedía en el mundo «real». Juzgando posteriormente este período, Claude Pascal ha reconocido: «Vivimos durante varios años en un sueño total. Todo lo que estaba fuera de nuestro sueño —lo que se podía leer en los periódicos, los acontecimientos políticos— no significaba nada. Nada»⁶³⁷.

En ese sueño compartido en el que Klein permanecía enfrascado, la organización de la expedición a la naturaleza se vale del azul como medio estimulador de vida y portal a un

⁶³⁵ McEvelley, T., *De la ruptura al cul de sac...*, cit., p. 62.

⁶³⁶ «Hiroshima, las sombras de Hiroshima. En el desierto de la catástrofe atómica, levantan testimonio, sin duda terrible, pero un testimonio al fin, tanto de la esperanza de supervivencia como de la permanencia —aunque inmaterial— de la carne», Klein, Y., «La vraie devient réalité», citado en Stich, S., *Yves Klein*, cit., p. 179.

⁶³⁷ «En una manera un poco paradójica, estaba curiosamente en sintonía con el espíritu que emergía en Francia durante el período de posguerra, todo ello a pesar de su innegable alejamiento de los acontecimientos sociopolíticos», en Stich, S., *Yves Klein*, cit., p. 20.

universo; como señala Stich, se trata de fuentes de provocación para alumbrar nuevas percepciones que ofrecen la más absoluta y expedita contemplación. Primero barre los objetos desvelados por percepciones pretéritas; propone el cielo immaculado como espacio de unificación y concordia, el origen de una «experiencia pictórica basada en los recursos sensoriales, tangibles y esculturales del color puro, es decir, el color presentado tal como es, propuesto por sí mismo a los lectores»⁶³⁸, como sostén para un nuevo planeta azulado. El IKB deducido del cielo abre paso a la revolución azul, a la imaginativa desempolvadura de las percepciones, a la exploración de los objetos gracias a su poder emulativo.

La floración de los objetos del mundo-azul reanima cada uno de nuestros sentidos, la isla de lo espiritual se aproxima a la de lo físico encajando en un psicossomático chasquido final. Antes de que el ciudadano se cerciore de la uniformidad existente entre su nueva piel y el mundo, de la pegadura inmaterial que en un *sfumato* azul aparta toda delineación acerada, se entrega a esa contemplación. La apertura de una senda iniciática para el ser (con un canibalismo en el que amor y odio implican cierta agresión) que, por así decirlo, ha sido formateado. Se ofrecen condiciones adecuadas para acopiar experiencia a partir de este escenario de vida en el que la libertad (con la responsabilidad que ello implica), como se verá más adelante en el apartado que concierne al espectador, es requisito cardinal del ser⁶³⁹.

⁶³⁸ Conferencia en La Sorbona de Klein, Y., citada en Stich, S., *Yves Klein*, cit., pp. 116-117.

⁶³⁹ «Al presentar lo indefinible como un estado de perpetuo esclarecimiento, al afirmar la libertad como una condición fundamental o primordial del ser, y al considerar sus obras como acontecimientos experienciales, Klein creó un arte que comparte importantes similitudes con la fenomenología y el existencialismo, filosofías que eran tan dominantes en Francia durante los años cincuenta [...]. Las teorías ponen énfasis en las condiciones de la experiencia. Las cosas o percepciones son posibilidades, no entes e ideas predeterminadas; y la vida en sí es un escenario en el que se existe. Es a través de la experiencia como se crea significado y se llega a comprender al mundo y a uno mismo. En la medida en que los monocromos de Klein se identifican con estos supuestos, no siguen los conceptos sartreanos básicos que argumentan que el significado deriva de in proceso dialéctico que implica constantes confrontaciones entre fuerzas opuestas, y que los seres humanos son efectivamente aprisionados y victimizados por su libertad. Por el contrario, las obras de Klein suprimen las polaridades y ven la libertad como algo distinto a los opuestos en pugna o a la necesidad de involucrarse en la revuelta y la acción. Más al modo Zen que al modo existencialista, los campos monocromos permanecen vivos con incontables emanaciones que no son reducibles a dualidades ni a síntesis», Stich, S., *Yves Klein*, cit., p. 68.

1.1. El mandatario

La devoción de Klein por santa Rita de Cascia le llevaría a pedirle que intercediera para convertirle en el guía supremo de Francia y así tener «la oportunidad de crear [en su nombre] *el más bello país del mundo —la tierra azul—*, un reino donde todos los hombres, en cualquier tiempo y lugar, acaten la voluntad de Dios». «Oh Padre, Señor Todopoderoso, haz que estalle la Revolución Azul, y que suplante a cuanto aconteció anteriormente. Haz que me instaure —sin que yo mismo intervenga— como mandatario oficial de Francia con el beneplácito general. Y, por encima de todo, haz que ocurra *pacíficamente, sin derramamiento de sangre ni conmoción civil*. Algún día me gustaría ostentar ese cargo sin que nadie se queje al respecto. Al contrario, desearía que todos estuvieran contentos, incluso los comunistas. Nacerá entonces la cultura más perfecta del planeta»⁶⁴⁰ (la cursiva es mía).

La pacificación es constitutiva de la revolución azul: un profundo y necesario cambio para fundar la civilización de la cual Klein es artífice. Ello se relaciona con la cercenadura del espacio y con la capacidad reparativa del color⁶⁴¹. Esta hábil sublevación vuelve a hacer de nuevo énfasis en una integración de la agresividad que responsabilizará al sujeto sin que vierta ni una sola gota de sangre. Un cambio que todo individuo primerizo necesita para comprobar la supervivencia del ambiente.

Anteriormente mencionábamos un paraíso perdido por la acción constrictiva de la línea «al introducirse en el hasta entonces inviolado reino del [...] color puro —el espíritu universal del color en donde el alma humana se bañaba en el estado del “paraíso terrenal”— es aprisionado, compartimentado, despojado, y reducido a esclavitud». La quemazón por la personalización dirimente y la impureza de esta exterioridad es la auténtica guerra de Yves Klein. Tal y como señala Stich: «La tesis de Klein nos dice que la línea es el agente disruptivo que ha limitado la libertad y aprobado el falso “realismo” del mundo exterior y la escritura. El color, reino de la paz y de poderosas visiones asociadas con el interior del alma, ha sido compartimentado y colocado en una situación

⁶⁴⁰ Klein, Y., citado en Ottmann, K., *Yves Klein: obras y escritos*, cit., p. 72.

⁶⁴¹ El vacío percibido por Klein en el cielo y mar de Niza que asimilaría a la presentación materno-ambiental mantenida durante la personalización Klein, cuando se produciría la desunión-Discordia.

de polaridad donde su victoria nunca es posible; solo una liberación engañosa, un armisticio o componenda»⁶⁴².

El falso realismo (el precursor contexto de Klein) se formó a partir de una sacudida violenta (las obras lineales no son más que fustazos al empíreo⁶⁴³) que abriría una sima, en cuyas profundidades habita la causa discorde, arrastrando al color-psyque-alma a una posición de reclusión. Y, precisamente, su incomunicación se acentúa por la falta de correspondencia entre el color con un «más allá» oscuro y taciturno, puesto que, impermeabilizada la piel, el color incomunicado desfallece. Esta es la situación de polaridad⁶⁴⁴ creada por el viejo realismo figurativo en contraste con la unificación y concordia que recogía el azul del cielo. A través del color materializamos ese cielo originario, volvimos a nacer sin la coacción del contorno para comenzar la nueva personalización del ser⁶⁴⁵. No obstante, para acabar con la asfixia interna del ser, el entorno debe ser rectificado.

El ser emerge en una forma (neo)figurativa (la neofiguración que Ribettes indicó), en el *más bello país del mundo*, tras la revolución azul, en el pacífico reinado de Klein por voluntad de Dios(a). Klein cuenta con la aquiescencia general, con el gesto de asentimiento de sus discípulos y, por ello, no se autoproclama gobernador o dirigente de

⁶⁴² Stich. S., *Yves Klein*, cit., p. 51.

⁶⁴³ «Fustazos-lineales» que igualmente metaforizan severos castigos, normas estrictas o la rigidez de los colegios católicos de los que Klein sería expulsado (la inflexibilidad ambiental).

⁶⁴⁴ Esta polaridad arrastra al color en la lejanía de un dualismo, contraria a lo externo-espacio-ambiente-vacío-(no-lleño) (opuestos no incluyentes). Klein utiliza el vacío (azul inmaterial) y el color (azul material) como una dualidad en concordia (opuestos incluyentes).

⁶⁴⁵ En el texto sobre el combate entre la línea y el color se intuye la personalización tal y como la describiría Winnicott: «Aprovechándose de la necesidad probada por el primer hombre de proyectar su huella más allá de sí mismo, la línea triunfa al introducirse en el hasta entonces inviolado reino del color. Caín y el asesinato de Abel: sueño-realidad. [...] Junto a esta imagería se oye el siguiente relato: En su alegría y delirio por su tramposa victoria, la línea sojuzga al hombre y lo marca con su ritmo abstracto que es al tiempo intelectual, material y espiritual. Pronto aparecerá el realismo. Después de que ha pasado un momento inicial de estupefacción, el hombre primitivo se da cuenta de que acaba de perder su visión. Recupera su equilibrio y descubre la forma figurativa. Al principio se trata de su propia forma figurativa y luego la de todo lo que le rodea, en particular la vida animal y vegetal. [...] A pesar de todo, durante siglos el color — conquistado, humillado y viciado — prepara una venganza, un levantamiento que será más fuerte que nada. De modo que la larga guerra entre la línea y el color comienza con la historia del mundo humano. El heroico color le hace señas al hombre cada vez que este siente la necesidad de pintar. Lo llama desde la profundidad de sí mismo y desde más allá de su propia alma... Le hace guiños pero queda encerrado por el dibujo entre las líneas. Millones de años pasarán antes de que el hombre entienda estas señales y al fin se ponga febrilmente a la tarea de liberarse a sí mismo y al color», Stich. S., *Yves Klein*, cit., p. 49.

esta tierra azul («haz que me instaure —sin que yo mismo intervenga—»). El arte de Klein presta impulso a un azulado acervo extensivo que inaugurará una nueva era ignorando las bases falsas (las ruinas) con objeto de destruirlas. La ascendente llovizna azul de este acervo marca una correlación entre arte y lugar⁶⁴⁶ o, como señalaba Ottmann, arte cimentado en un sentido de pertenencia o de identificación con un lugar⁶⁴⁷. Cuando el astronauta soviético Yuri Gagarin escribió en su histórico informe que «la Tierra tiene una aureola muy característica, de un hermosísimo color azul»⁶⁴⁸, Klein escribiría a Arman informándole de que la pigmentación IKB de la Tierra ya había sido ejecutada y que el astronauta había asistido a una inauguración de Klein en el espacio⁶⁴⁹. Con indisimulado orgullo Klein se reconoce indubitadamente como autor de la tinción que aportará magnanimidad al planeta. Contornos azules que calan la carne; carne como rezumadero del color forma la humedad del planeta: se inaugura una sociedad en concordia azul, será posible «habitar la sensibilidad [...] impregnándose, haciendo cuerpo con la vida-misma, que es el espacio»⁶⁵⁰. Este es el hecho solemne que atisbó Gagarin.

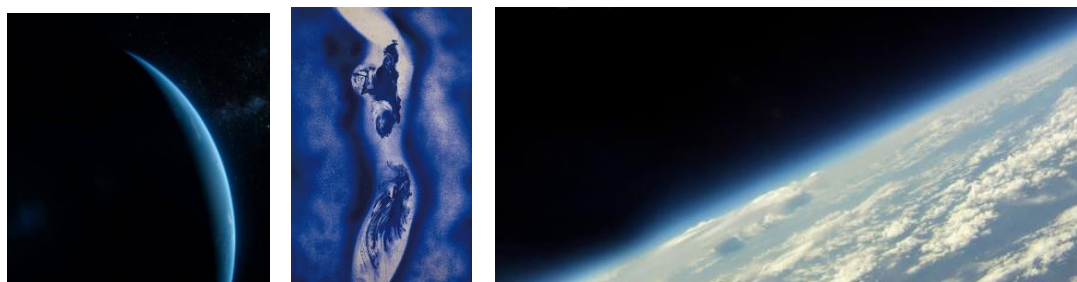


Figura 75. Vistas del planeta Tierra. Base de datos de la NASA

Figura 76. *Antropometría sin título* (ANT 148), 1960, 104 × 68 cm

Figura 77. Vistas del planeta Tierra. Base de datos de la NASA

⁶⁴⁶ La secuencia que sigue ese azul: Azul-Raymond-Cagnes-sur-Mer-Niza-Francia-Tokio-Los Ángeles-Planeta. Klein, además quería trasladar los focos principales de arte de París-Nueva York-Londres a sus pertenecientes ciudades de Niza-Tokio-Los Ángeles.

⁶⁴⁷ Ottmann, K., *Yves Klein: obras y escritos*, cit., p. 67.

⁶⁴⁸ «Esta aureola se ve muy bien cuando observas el horizonte, la suave transición del azul al azul oscuro, al violeta y al negro completo del cielo. Esta transición es muy hermosa», Informe de vuelo escrito por Yuri Gagarin a bordo de la nave Vostok (1 a 12 de abril de 1961), escrito a máquina el 15 de abril de 1961.

⁶⁴⁹ Stich, S., *Yves Klein*, cit., p. 240.

⁶⁵⁰ «No será a base de cohetes o sputniks como el hombre realizará la conquista del espacio», decía. Por este camino, solo llega a ser un «turista espacial», Klein, Y., citado en Ortiz-Echagüe, J., *Yuri Gagarin y el conde de Orgaz...*, cit., p. 115.

El efectismo energético saca a la luz el carácter remanente de cerrazones fronterizas en aras de un color supresor de límites, para que la civilización kleiniana, con su adaptabilidad e impregnación, conserve «dentro» ese instante de una primera y cálida luz aureolar «de-fuera», como los relieves de esponjas aportan ecuanimidad entre los ciudadanos (esponja-lector) y su entorno (esponja-flor-bosque). Encontramos la misma destreza unificadora en los relieves planetarios creados a partir de moldes de yeso de mapas que, pintados de azul, proporcionan el ambiente óptimo a sus gentes. Algunos simulan cadenas montañosas o cordilleras, otros son perforados y dan apariencia de cráteres o fallas; en otros Klein introduce piedras y guijarros⁶⁵¹ que, como señala Stich «parecen fragmentos fósiles seleccionados de la corteza de la Tierra, trazas de una era pretérita, especímenes de un medio ambiente inhabitable, si bien la brillante coloración ultramarina lo permea todo con una vitalidad sensual»⁶⁵².

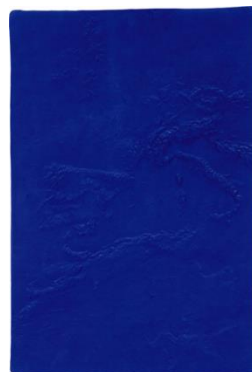


Figura 78. *Relieve planetario sin título*, 1961

Figura 79. *Relieve planetario azul sin título (RP 4)*, 1961, 54 x 38 x 5,5 cm

Figura 80. *Relieve planetario azul «Europa-África» (RP 11)*, 1961, 79 x 53 cm

Obras que adquieren el emblema azul de la continuidad. Continuidad concatenada en proyectos de Klein tales como la película ideada en colaboración con el artista Sacha Sosno (1937-2013) que registraba una de las célebres playas de la localidad de Saint Tropez, en la costa azul. Comenzando por un descenso (se filmaría desde un helicóptero) del espacio a la tierra, seguido de unas panorámicas del cielo azul, culminando con una tierra pintada de azul, con arbustos azules, una pareja pintada de azul e impresiones realizadas sobre la arena que se desvanecían⁶⁵³. Este descendimiento en planeo para el

⁶⁵¹ Excepto una pintada en rojo y otra en azul, la mayor parte de estas piezas no llegaron nunca a recibir color quedando, por tanto, sin terminar, con la tonalidad blanca de la escayola.

⁶⁵² Stich, S., *Yves Klein*, cit., p. 243.

⁶⁵³ Se pretendía que la película fuera realizada en el mes de septiembre de 1962. No fue posible debido a la muerte de Klein en junio de ese mismo año.

tangible reconocimiento del mundo neofigurativo⁶⁵⁴ ha sido únicamente posible por una ascensión previa al cielo que cesa al obsoleto *yo* en favor de la esencial fusión azul. Se trata de su aventura monocroma, la bajada desde el cielo a la tierra como llamamiento a una «psicosomatización», a la omnipotencia previa al principio de la realidad:

La aventura monocroma (como Klein la llamó) es bajada del otro lado del cielo a la tierra; el espíritu monocromo ha de mantenerse idéntico con la superficie física, no es una presencia especial, espiritual, dentro de esta⁶⁵⁵.

El gran azul del film identifica tanto el cubrimiento cutáneo (la nueva figuración sin contornos) del nuevo ser como la corteza de su concorde ambiente-planeta y el rastro desvanecido (azul desmaterializado) en la arena que valida la alimentación a partir de una ausencia-presencia-permanencia infinita (la confiabilidad) y no de una ausencia-muerte. Los discípulos de Klein son habitantes constitutivos de la creación ecuménica del principesco artista azul que, como predilecto de Dios(a), (re)crea en su nombre⁶⁵⁶. No es, por lo tanto, aquel Edén del que fue expulsado abruptamente el ser pretérito (Klein) con secantes por las que la debilidad y la culpa (personalización) escuecen; no aquel que originó fisuras o dorsales oceánicas cuyo magma discordante separa continentes y forma las duras y densas rocas de un falso y hostil realismo. El nuevo Edén de Klein es (en su infinita omnipotencia) azul y su arquitectura del aire aspira al escenario primordial tocante al pasado sin dejar de atender lo inédito o a la realidad milagrosa del futuro-presente, en palabras de Stich.

Considerando que he inventado la arquitectura y el urbanismo del aire —por supuesto que esta nueva concepción trasciende el sentido tradicional de los términos «arquitectura» y «urbanismo», habiendo sido mi meta originalmente renovar la leyenda del paraíso perdido. Este proyecto se aplicó a la superficie habitable de la Tierra por la climatización de grandes extensiones geográficas, mediante un control absoluto de situaciones térmicas y atmosféricas, con lo que se las religa a nuestra

⁶⁵⁴ Partimos de la propuesta de Ribettes sobre Klein y la neo-figuración: «La monocromía, lejos de ser una pintura abstracta, encarna una forma “neo-figurativa” creada “por una contemplación dinámica y maravillada de la naturaleza en todos sus aspectos y momentos”», Ribettes, J. M., *Yves Klein contre C.G. Jung*, cit., p. 82.

⁶⁵⁵ McEvelley, T., *De la ruptura al cul de sac...*, cit., p. 63.

⁶⁵⁶ «Cuando el monje dominico Gilles Vallée, que en 1952 fundó en París la Galerie du Haut-Pavé, un espacio de exposición para jóvenes artistas, y que había conocido a Klein a través de Iris Clert, fue preguntado por el artista Orhon Mubin qué le venía a la mente al pensar en Klein, le contestó: “Dios”», en Ottmann, K., *Yves Klein: obras y escritos*, cit., p. 75.

condición de seres morfológicos y psíquicos—⁶⁵⁷.



Figura 81. *Antropometría sin título* (ANT 119), 257 x 204 cm

1.2. La arquitectura del aire

La comunidad azul habitaría en extensos y abiertos paisajes donde arquitecturas sin «cerrazones», con techos inmateriales de aire que climatizan y protegen a sus habitantes de tormentas, del frío, de una intensa radiación solar, dan pleno y armonioso acceso al cielo azul⁶⁵⁸. Algunos dibujos de Klein ejemplifican esa cotidianidad edénico-futurista en escenarios diáfanos en una expansión sin límites y con solidez ambiental. El amueblado incluso era inmaterial: surtidores de aire modelan sillas, camas o plataformas en las que se acomodan los ciudadanos azules para recibir rutinarios masajes relajantes mediante pulsaciones de aire⁶⁵⁹.

El concepto de secretismo, todavía muy extendido en nuestro mundo, ha desaparecido en esta ciudad inundada de luz y completamente abierta al exterior.

Prevalece una nueva atmósfera de intimidad humana.

Los habitantes viven desnudos.

⁶⁵⁷ Klein, Y., «Manifiesto del hotel Chelsea», en Arnaldo, J., *Yves Klein*, cit., p. 84.

⁶⁵⁸ Además del aire, otros elementos inmateriales a utilizar en la arquitectura del aire sería el agua, el fuego, gas, sonido, olor, fuerzas magnéticas, electricidad y electrónica, como se señala en el documento «Evolución general del Arte hacia la Inmaterialidad (no desmaterialización)», proyectándose para ciudades enteras.

⁶⁵⁹ Stich, S., *Yves Klein*, cit., p. 125.

Ha desaparecido la vieja estructura patriarcal de la familia.

La comunidad es perfecta, libre, individualista, impersonal.

El ocio es la principal actividad de los habitantes⁶⁶⁰.

La ciudad abierta al exterior e inundada de luz hace referencia a la arquitectura del aire, no tanto como una organización urbanística sino como el orden social que rige una comunidad⁶⁶¹. Además de la superabundancia de naturaleza y la libertad garantizada al individuo, la conciencia elevada de la inmaterialidad enlaza con la franqueza desacostumbrada⁶⁶² (por el antiguo *yo* del sujeto con respecto a su no-semejante) y con el afianzamiento de una nueva confiabilidad ambiental. El origen de la confiabilidad que gravita en esta nueva sociedad radica en la integración satisfactoria de cada uno de sus ciudadanos: cada unidad individual azul encuentra su protección ambiental. La multiplicación de las unidades forma la comunidad edénica en un Edén acorazado con la luz aniquiladora del hermetismo. Existe, pues, una equivalencia entre la piel de los nuevos seres y la membrana atmosférica demarcatoria (los muros de aire) que comparten. Para Winnicott la formación de un grupo maduro se basa en la superposición de las unidades individuales integradas. Lo que cada individuo aporta desde su integración particular mantiene la entidad grupal desde sus adentros⁶⁶³. Así, si juzgamos maduro el sistema propuesto por Klein, la experiencia de integración de cada ser kleiniano-azul⁶⁶⁴ beneficiaría a su comunidad-azul.

Me siento obligado a tomar el poder en Francia (el país donde reina y resplandece constantemente una intensa calidad de sensibilidad en su estado material primigenio). No es el acto de asumir el mando lo que me interesa, sino la posibilidad de componer una pintura monocroma en mi nuevo estilo, «el refinamiento de la sensibilidad», a escala *total* y en Francia misma, sobre su extraordinario terreno, en

⁶⁶⁰ Klein, Y., citado en Stich, S., *Yves Klein*, cit., p. 126.

⁶⁶¹ Hay que recordar las palabras de Bachelard tan importantes para Klein: «Mi casa... es diáfana, pero no está hecha de cristal. Tienes más la naturaleza del vapor. Sus muros se contraen y dilatan cuando quiero. Una inmensa casa cósmica es el ideal de cualquier sueño de casas. Los vientos emanan desde su centro... Una casa que es tan dinámica que permite que el poeta habite el universo. O, en otras palabras, el universo viene a habitar a su casa... las casas que integran el viento, anhelan la luz del aire... casa del viento, morada que el aliento destruyó...», citado en McEvelley, T., «Yves Klein conquistador del vacío», en *Yves Klein, 1928-1962. A retrospective*, cit., p. 40.

⁶⁶² Stich, S., *Yves Klein*, cit.

⁶⁶³ Winnicott, D. W., «Las influencias grupales y el niño inadaptado: el aspecto escolar» [conferencia pronunciada en la Asociación de Profesionales para los Niños Inadaptados, abril de 1955], en *Obras escogidas III*, cit., pp. 201-202.

⁶⁶⁴ Integración a partir de un repudio de la huella antropométrica como un *no-yo* que, esta vez, no toma represalias, esto es, la formación del mundo diferenciado no proyectará a Discordia.

este santuario del mundo, este futuro soporte de primera calidad, usando como pigmentos «a sus gentes y el carácter tanto tangible como intangible de una cualidad dinámica, explosiva y neumática en el más alto grado».

Cada individuo de mi sistema será considerado, durante la creación de mi cuadro «France», un grano de pigmento... Para fijar las individualidades independientes de la gran multitud dinámica a la superficie de «France», quiero que esas individualidades descubran que son artistas; toda persona es, sin saberlo, un artista, un creador y un refinador de la sensibilidad⁶⁶⁵.

Decir que la sumamente delicada obtención de un título de ciudadano arranca con la creación del ser individual, cuya integración satisfactoria permitirá la conservación de su propia *imago* interna y viva. Señalado el camino hacia la independencia y la libertad, cada gránulo (o metáfora de cada miembro) participa en la creación de un lienzo a gran escala disfrutando de las maravillas de una civilización que, como seguidores azules *deben* defender y promover⁶⁶⁶.

Efectivamente, existe una variación en la preponderancia entre ese deber respecto de la calidad. El tono enfático hacia la primera es formulado en la carta dirigida a Eisenhower

⁶⁶⁵ Klein, Y., «La grande forcé de ce mouvement...», citado en Ottmann, K., *Yves Klein: obras y escritos*, cit., p. 69.

⁶⁶⁶ «Podríamos considerar la sociedad desde el punto de vista de la enfermedad y ver cómo sus miembros enfermos de alguna manera obligan a que se les preste atención, y también cómo los grupos psiquiátricos, que comienzan en los individuos, colorean la sociedad; o bien examinar el modo como las familias y las unidades sociales pueden producir individuos que son psiquiátricamente sanos salvo por el hecho de que la unidad social a la que pertenecen los deforma o los vuelve ineficaces. No es mi propósito considerar la sociedad desde ese punto de vista, sino *en relación con su sanidad*, es decir, con su natural crecimiento o rejuvenecimiento perpetuo determinado por la salud de sus miembros psiquiátricamente sanos. Digo esto aunque sé que en ocasiones la proporción de miembros psiquiátricamente enfermos de un grupo puede ser demasiado alta, de modo que los elementos sanos no pueden influir en ellos, ni siquiera con la suma de su salud. Entonces la unidad social misma se convierte en una baja psiquiátrica. Por lo tanto, me propongo considerar la sociedad como si estuviera compuesta por personas psiquiátricamente sanas. Incluso así puede tener bastantes problemas. Se advertirá que no he empleado el término “normal”; no lo he hecho porque está demasiado ligado al pensamiento fácil. Creo, sin embargo, que existe algo que puede denominarse salud psiquiátrica, y en consecuencia me considero justificado al estudiar la sociedad (según lo han hecho otros) como la formulación en términos colectivos del crecimiento individual orientado hacia la realización personal. El axioma es que, dado que la sociedad solo existe como una estructura creada, mantenida y constantemente reconstruida por individuos, no puede haber realización personal sin sociedad, ni sociedad al margen de los procesos colectivos de crecimiento de los individuos que la componen», en Winnicott, D. W., «Inmadurez adolescente» [trabajo presentado en la «21 Reunión Anual de la Asociación Británica de Sanidad Estudiantil», Newcastle-upon-Tyne, 18 de julio de 1968], en *Obras escogidas III*, cit., pp. 415-416.

que posteriormente acabaría por moderarse intensificando el de la calidad en su *Manifiesto técnico*:

El movimiento de «la revolución azul» en búsqueda de la transformación de las ideas y actos de la gente en el sentido de su «deber» individual en la calidad hacia su nación, y del «deber» de la nación, también en la calidad, hacia todas las naciones.

A lo que añade Klein, especificando en una nota a pie de página, que el término *deber* significaba «acción imaginaria con un sentido de responsabilidad»⁶⁶⁷.

Igualmente, la dignificación de la revolución azul tratada en el *Manifiesto técnico* tiene un alcance internacional, contrario al chovinismo de la carta a Eisenhower y la sustitución de «un cuarto y final imperativo social: ¡deber!» por la propuesta de «una nueva ley en el sentido democrático de la “calidad”»⁶⁶⁸ aportan un carácter más suave a la revolución azul.

Permitiendo el despliegue de los seres, por un lado, el individuo necesita el respaldo de su ambiente (continuidad ambiental) para su formación y maduración (su calidad). El arranque, en fin, del individuo en sí. Esto es propiciado por la revolución azul kleiniana, en la preservación de la continuidad hacia la parte externa y para la formación del futuro ciudadano (con su *imago* interna bien nutrida). Y, por otro lado, es necesario un ambiente de calidad que facilite dicho proceso (ello contribuye a la forma de relacionarse con los objetos como se verá más adelante).

Contextualmente, la responsabilidad se relaciona con la obligación moral de reparar el país galo tras la Segunda Guerra Mundial. En términos de integración individual, la responsabilidad surge cuando la reparación al instinto caníbal es satisfactoria (distinta de la culpabilidad que, para Winnicott, es resultado de una reparación fallida⁶⁶⁹: «[...] surge

⁶⁶⁷ «El poder político significaba, por lo tanto, dejar que una obra de arte invadiera literalmente al pueblo y al territorio de un país entero. Resultaba en cierto modo paradójico que Klein buscara universalizar La Revolución Azul, y que al tiempo solo la circunscribiera a Francia. Al encontrarse Francia en estado de agitación y desorden estaba por tanto madura para la revitalización. [...] Dejando al margen las circunstancias presentes, Klein también se centraba en Francia porque era un país cuya historia incluía la Revolución Francesa de 1789, un levantamiento paradigmático que había dado “poder al pueblo” y establecido las bases de los derechos individuales y la soberanía popular. [...] No solo sería Francia la cumbre de la Revolución Azul, sino que su revitalización se extendería al resto del mundo, creando una revigorización global, francófona. Klein, Y., en Stich, S., *Yves Klein*, cit., p. 145.

⁶⁶⁸ *Ibídem*, p. 268.

⁶⁶⁹ «Winnicott destaca el valor positivo de la culpa, que prefiere denominar *preocupación* (o también: *inquietud*), y asocia a responsabilidad. La *preocupación* implica una concepción de la naturaleza humana más tolerante que la de la *culpa*. Cuando todo anda bien, lo que se experimenta

gradualmente en el niño la capacidad para experimentar un sentido de responsabilidad que en su base es un sentimiento de culpa. El factor ambiental esencial en este caso es la presencia sostenida de la madre o la figura materna durante el tiempo en el que el infante y el niño ajustan la destructividad que forma parte de su constitución»⁶⁷⁰). El «deber» individual vinculado a un sentido de responsabilidad, esa búsqueda de la transformación de las ideas y actos de la gente en la calidad hacia su nación, no es sino un logro de una integración satisfactoria y de la salud como culminación del arte⁶⁷¹. Y este deber individual hacia la nación se traduce en la responsabilidad o preocupación por el otro. La experiencia proporcionada por cada sujeto confiere entidad a su perfecta comunidad, generando así un intercambio gracias a la permeabilidad de la membrana cutánea-arquitectónica que en suma trata de mantener viva la *imago*, aquella que les permitirá protegerse a sí mismos (el ansiado alcance de la salud).

El paraíso que Klein propone es una prolongación del iniciático hogar levantado en el monocromo, una extensión adecuada para la formación del nuevo ser. Como escenario vital, el diluvio de Klein inunda las tierras de Francia y la riada arrastra los achaques de los viejos egos. Al final acontece el bautismo planetario que Klein necesitaba para la

no es un sentimiento de culpa, sino de responsabilidad. Considera que previo a la culpa hay *preocupación*, lo que implica dejar en suspenso la culpa por un corto plazo de tiempo dando oportunidad a la posibilidad de aportar algo a la relación (a la *reparación* en terminología kleiniana). Así, el sentimiento de culpa se mantiene latente y aparece cuando la *reparación* fracasa. Lo que deriva en tristeza o culpa. Frente a la culpa de la *posición depresiva* propone la etapa de *concern*, cuando hay capacidad de preocupación por el otro. En relación con la *agresión*, sostiene que en la etapa temprana de *amor-cruel* no hay culpa, que es un sentimiento que surge más tardíamente, como el odio, la envidia o la rabia, por lo que rechaza las nociones de *pulsión de muerte* (Freud) y de *posición esquizo-paranoide* (Klein)», en Lacruz, J., «El gesto espontáneo», cit.

⁶⁷⁰ Destruyendo el arte de sus padres Klein logra este anhelado sentido de responsabilidad por tal acción. El canibalismo como forma de arte implica esa aceptación plena por las ideas agresivas, instintivas. Con ello el pretérito sentimiento de culpabilidad es solapado junto al antiguo *yo*.

⁶⁷¹ «Aquí viene al caso hablar de integración, porque si es dable imaginar una persona totalmente integrada, esa persona asumirá plena responsabilidad por todos los sentimientos e ideas propios del estar vivo. En cambio, la integración fallará si nos vemos obligados a encontrar los objetos que desaprobamos fuera de nosotros y a un precio: la pérdida de aquella destructividad que en realidad nos pertenece. Por eso digo que todo individuo debe desarrollar la capacidad de responsabilizarse por la totalidad de sus sentimientos e ideas. La palabra “salud” (en el sentido de una buena salud) está estrechamente ligada al grado de integración que posibilita asumir esta responsabilidad plena. La persona sana se caracteriza, entre otras cosas, por no tener que aplicar en gran medida la técnica de la proyección para hacer frente a sus propios impulsos y pensamientos destructivos», en Winnicott, D. W., «Agresión, culpa y reparación» [1960], en *Obras escogidas III*, cit., pp. 143-144.

reforma de su Edén: «Quiero usar la superficie total de Francia como lienzo de mi próxima pintura. Este cuadro llevará por título “La Révolution Bleue”».

Existen, en el régimen de Klein, aspectos importantes como la imperante desnudez de sus habitantes: «La desnudez significaba, por tanto, liberación y una celebración absoluta de la vida. El ser despojado de todo para retornar a su centro natural y rotas las cadenas de las particularidades de la personalidad, experimentaría una renovada primacía»⁶⁷². El retorno al centro natural que rompe con la personalidad del antiguo ego se relaciona con la desnudez que, aportando sinceridad al individuo, también le hace estar expuesto⁶⁷³:

Cada uno de nuestros gestos y actividades físicas visibles serán *expuestos* a los ojos de todo el mundo... [Podría también] ser posible en semejante sociedad el ver los pensamientos y estados psicológicos de los otros. [...] No seremos ya capaces de esconder nada en esta arquitectura del aire. Es por lo tanto un paso importante en el camino de retorno al Edén, donde viviremos de nuevo sin vergüenza, uno al lado del otro. Jugaremos, cada uno a su manera, nuestros papeles psicológicos en el escenario del mundo, ante los ojos del universo; y nuestra vida auténtica, nuestro amor por la vida, jugará con todo lo que hasta entonces había jugado con nosotros, sentimientos, emociones, pasiones, en una palabra, todos los complejos con toda su fuerza⁶⁷⁴.

Nuevamente la confiabilidad ambiental adquiere gran valor. Formulada la integración, desnudarse o exponerse a los demás revela el lucimiento característico de la nueva individualidad azul eludiendo toda sospecha críptica. «La sensibilidad de un artista no está sobrecargada de grietas y rincones misteriosos... Es como la humedad del aire»⁶⁷⁵. La confiabilidad, además de garantizar la libertad y lo indubitable, afianza la seguridad en el individuo, aporta la firmeza en la protectora morada del Edén, con la limpidez de sus muros de aire y de la cutícula esponjosa de sus ciudadanos. La abertura al exterior se compatibiliza con el cobijamiento, en la divulgación de esa área íntima y reservada (la

⁶⁷² Stich, S., *Yves Klein*, cit., p. 127.

⁶⁷³ «Sugiero que ese momento en que el niño puede decir YO SOY es un momento muy doloroso; el nuevo individuo se siente infinitamente expuesto. Solo puede soportar, o más bien arriesgar, ese YO SOY si se siente rodeado por los brazos de alguien. Quisiera agregar que en ese momento es conveniente que la psique y el cuerpo ocupen los mismos lugares en el espacio, de modo que la membrana que lo delimita no sea tan solo un límite para la psique en un sentido metafórico, sino también la piel de su cuerpo. «Expuesto» equivale entonces a «desnudo». Winnicott, D. W., «Las influencias grupales y el niño inadaptado: el aspecto escolar» [conferencia pronunciada en la Asociación de Profesionales para los Niños Inadaptados, abril de 1955], en *Obras escogidas III*, cit., p. 200.

⁶⁷⁴ Klein, Y., citado en Stich, S., *Yves Klein*, cit., p. 126

⁶⁷⁵ Klein, Y., citado en Ottmann, K., *Yves Klein: obras y escritos*, cit., p. 105.

atmósfera de intimidad humana), ahora por todos comprendida. Son los mismos materiales los que favorecen este proyecto:

Básicamente se trata del principio intelectual del uso de nuevos materiales para la consecución de arquitecturas dinámicas e inmatrimales. Tales materiales son aire, gases, fuego, agua y otra vez aire, y deben satisfacer preferiblemente dos funciones, la de servir de protección de la lluvia y del viento y la de refrigerar o calentar⁶⁷⁶.

Así, los ciudadanos expuestos del Edén aureolan al flamante Klein (ciertamente, con este beneplácito general —el gesto del espectador— se reconoce el producto de su integración, su nueva existencia) bajo la regulada y constante protección ambiental que consolida la paz. Su período neumático adquiere una proyección infinita y absoluta: «Lo inmaterial no tiene límites, no tiene dimensiones. Está en todas partes, en ninguna parte, en el pasado, en el presente, ¡en el futuro! [...] alcanzaría dimensiones casi inconmensurables, que se extendería, que se fundiría con la atmósfera, o con una ciudad, un país»⁶⁷⁷. La estela que deja tras de sí esa inconmensurabilidad, palpable únicamente en el azul e invisible en el blanqueamiento del vacío, actúa como un difusor que, retirando todo lo infecto de las pieles arcaicas, visibiliza el interior del ciudadano accediendo al rescate de la *imago*. La desinfección de la maldad no es más que el resultado de la correcta integración de la agresividad en virtud de la disposición de sus ciudadanos a sobrevivir:

En la encrucijada de luz a la que he llegado, solo hay dos caminos posibles: el camino de la oscuridad, retirada mortificación y renuncia o el camino más arduo y glorioso del sacrificio a la comunidad. [...] La justificación de mi trabajo reside en la garantizada proyección universal de su esencia pictórica. [...] Lo indefinible de Delacroix no es pintar las paredes de azul sino canalizar la atmósfera natural. El gobierno provisional de rehabilitación será una orden caballeresca donde artistas, gente de ciencia y religión devolverán un color apropiado a Francia. Azul o blanco, o incluso amaranillo borrarán la miasma de una Francia de un horrible verde, rojo y gris, de una Francia con lepra. Este gobierno devolverá a los soldados los uniformes engalanados de Napoleón III y de los soldados de plomo de nuestra infancia, y nos hará libres, como el agua bendita libera del diablo [...] Nuestro puro y escandaloso gobierno eliminará la malicia [...] Sea dicho y hecho⁶⁷⁸.

Y esta propagación que conquista pacíficamente a Francia canibalizando al globo entero forma parte del programa político de Klein. La naturaleza tangible e intangible de los ciudadanos azules crea el azul total utilizando a Francia como soporte. La acción

⁶⁷⁶ Klein, Y., «Evolución general del arte de hoy hacia la inmaterialización (no desmaterialización)» [1976], en Arnaldo, J., *Yves Klein*, cit., p. 91.

⁶⁷⁷ Klein, Y., citado en Stich, S., *Yves Klein*, cit., p. 143.

⁶⁷⁸ Ídem.

pigmentaria del lector incide en el ambiente, al igual que en sus costumbres y prácticas más básicas (como la desnudez). Esa correcta adecuación del ser al Edén azul (su acreditación como ciudadano kleiniano) en la que la acción individual pigmentaria cala el ambiente colectivo depende del éxito de la integración.

1.3. El teatro

Klein asignó a cada persona en el mundo un papel de actor-espectador en su escenario universal. Fue «un día histórico para el teatro» que, por primera vez, se amplió para incluir a todo «ser vivo». Este teatro universal es un ejemplo de arte conceptual que, considerando nuestras acciones cotidianas como actuaciones dramáticas, nos aleja de ellas, como en la definición de arte de Shklovsky; «una desfamiliarización, un convertir en extraño... una renovación de la percepción»⁶⁷⁹.

McEvelley interpretaba el procedimiento de apropiación universal de Klein no solo como un medio para implantar su esencia sobre todos los seres del universo («—elemento por elemento, estrato a estrato— dentro de su mito»), sino como un «teatro cósmico» de cuya ambientación o escenografía imaginaria es «director»⁶⁸⁰. Y en esta transfundición invasiva en el ser, Klein erraba fantasiosamente entre el adentro y el afuera. Como manifestaba en la primera página del diario *Dimanche*: «Vivir una constante manifestación, conocer la permanencia de ser, estar aquí, en todas partes, en otro lugar; tanto dentro como fuera»⁶⁸¹. Nuevamente la instalación rectifica los términos *yoicos* del individuo para redefinir y concordar a sus espacios colindantes y el espacio imaginativo teatral creado por Klein que concierne a los ciudadanos sugiere igualmente concomitantes corporales. Precisamente, el drama de Klein representa la ilusión de la realización promotora de un mundo originado por la (su) imaginación en el que creer; y en el que

⁶⁷⁹ «Esta a-representación constante, en esta sala a la que nadie entra después de la instalación, debe tener algunos momentos más intensos que otros, comunicados al principio a los suscriptores mediante un programa... En estos momentos particulares... el escenario debe estar fuertemente iluminado de manera que la luz sea visible desde el exterior. El director de esa obra debe buscar... en largos viajes realizados únicamente con este fin, a actores que... renovarán continuamente la compañía... El nuevo actor así elegido no tendrá nada más que hacer excepto saber que es un actor... y ser consciente de los “momentos de hiperintensidad” comunicados a los suscriptores del programa. Una vez contratado, al actor se le encargará la nueva y solemne responsabilidad de ser actor, y desaparecerá en la muchedumbre, en la sociedad, para acabar convirtiéndose en un verdadero visitante en el gigantesco museo del pasado», en McEvelley, T., «Yves Klein conquistador del vacío» ..., cit., p. 47.

⁶⁸⁰ Íbidem, p. 46.

⁶⁸¹ Klein, Y., «Primera declaración del manifiesto “Teatro del Vacío”», domingo 27 de noviembre *Dimanche*, 1960, p. 1.

tampoco existe un inflexible y realista cierre físico (lo que en la vida personal fueron las desmesuradas sombras de la prisión de Woodsworth⁶⁸²).

Al término de la peculiar indagación de las bases del arte escénico llevada a cabo por Klein, según una metodología sustractiva aplicada más tarde por Grotowski, solo queda la figura «sin contenido» del creador, siempre enfrentado consigo mismo, el creador en tanto que figura vacía donde se redefinen tanto el Yo individual como el Yo transindividual, el espacio individual y el espacio de la acción colectiva. Reevaluada desde lo que aún llamamos los comienzos del siglo XXI, la propuesta de Klein se revela compleja y va del vacío y de la supremacía inmaterial de la imaginación íntima al teatro como juego sin prescripciones de la potencia colectiva. Klein preconizaba la inagotabilidad de la irradiación de sustancia imaginaria desde el teatro clausurado de Marigny, un espacio vacío y vivo cuyo cierre físico habría de comportar un triunfo del poder de la imaginación. El espacio colectivo y deslocalizado, proyectado por Klein a través de la tercera y última fotografía de *Dimanche*, es la suma de espacio social y de espacio corporal, un espacio donde dar curso a la creación colectiva⁶⁸³.



Figura 82. Fotografía número III del diario *Dimanche*

El periódico *Dimanche* produce una teatralización de la vida que convocaba al género humano para vivenciar el «placer de ser, y la inconmensurable transparencia que se da fuera de las fronteras, del lugar, y del mundo psicológico»⁶⁸⁴. Recurriendo al efectismo de las calles, de la ciudad, de los campos, desiertos, montañas, del cielo y del universo, el lector hace teatro a efectos de potenciar la sensibilidad. El hecho de que, como señala Stich, dicha sensibilidad imaginativa crezca como compuesto con un *estado del ser* que,

⁶⁸² Una entrada al mundo como un efecto del destete (entiendo este en un concepto más amplio). Winnicott describía ese estadio en el que el niño, después de establecer la creencia de que dicho mundo es creado a partir de la necesidad y de la imaginación; la creencia en las cosas y personas de ese mundo, pasa por un proceso de desilusión, que es base para el alcance de madurez y de gran impacto. En este proceso, se capacita al niño para aceptar que, si bien el mundo no se crea automáticamente según sus propios deseos o necesidades, puede ser capaz de aportar algo o contribuir.

⁶⁸³ Conderana Cerrillo, J. A., «Yves Klein. El Théâtre du vide y el espacio colectivo», en coord. por José Luis Crespo Fajardo (coord.), *Cultura y tácticas estéticas*, Málaga, Editorial Universidad de Málaga, 2014, pp. 183-196.

⁶⁸⁴ Stich, S., *Yves Klein*, cit., p. 209.

además de combinar el proceso de actuar con el de observar, oscurezca esa divisoria entre presencia y ausencia⁶⁸⁵, nos remite a los rudimentos del ser y a la vivificación de la *imago*. De esa manera, Klein envuelve al lector utilizando (tal y como recapitula Stich): el sentido del juego y el amor por la aventura característicos de la adolescencia del artista (la búsqueda); el vigor físico y espiritual (el control); la caballerosidad de la Orden de san Sebastián (Klein protector, custodio y salvador de la *imago*); la escenografía del teatro Gelsenkirchen (la impregnación de las esponjas y bosques, etc.); los monocromos y el vacío (fusión del monocromo y el vacío como constancia atmosférica de un azul inmaterializado). Todas estas especificaciones para la fortaleza de una nueva figuración con su *imago* consolidada.

El resultado es una impecable aclimatación para el lector que, enjuagado por este reinicio total, «renueva el trato» para unas condiciones óptimas que garantizan la prosperidad (la concordia). La neofiguración es todavía prístina, pero está preparada para el acopio de nueva experiencia en un escenario inaugural que será base para la sociedad azul de Klein, siempre que la percepción del atento lector sea, naturalmente, correspondiente.

2. El ciudadano

Cada una de las propuestas azules, todas semejantes en apariencia, fueron sin embargo reconocidas como muy diferentes entre sí. El aficionado pasaba de una a otra según le placía, y penetraba los mundos del azul en un estado de instantánea contemplación.

Pero el particular azul de cada pintura, aun siendo el mismo azul y tratado de la misma forma, presentaba una esencia y una atmósfera completamente diferentes. Ninguno recordaba a ningún otro —no más que lo que puedan parecerse entre sí diferentes momentos pictóricos o poéticos— aunque todos participaban de la misma naturaleza superior y sutil (marcada por lo inmaterial)⁶⁸⁶.

La revolución azul continúa. «El pintor del espacio se lanza al vacío», el artículo proclama una omnipotencia definitiva, divina —la apropiación de todo el espacio y de todos los seres dentro de él—⁶⁸⁷.

El lector azul que presumiblemente sucumbe a la omnipotencia de Klein es portador de un desarrollo potencial, es un *ser* despejado para una nueva personalización a través del color, suscrito por un manifiesto artístico salutífero. Tras la azul huella (neo)figurativa

⁶⁸⁵ Ibídem, p. 211.

⁶⁸⁶ Klein, Y., citado en Stich, S., *Yves Klein*, cit., pp. 86-87.

⁶⁸⁷ McEvelley, T., «Yves Klein conquistador del vacío»..., cit.

descubierta por el azul lector de apetito voraz, el mundo, el universo entero, es embestido de azul comenzándose a pulir un proceso solemne por el cual se descubre cada objeto descendiente de los cielos. El color consigue avenir ambas partes (lector y ambiente) permitiendo la concordia para desempeñar las nuevas individualidades. Decimos que aquel espectador que se siente ungido de azul y que transige simbólicamente el jugo que licúan los insondables y arcaicos barrotes lineales de su *yo*, se asimila a un novicio azul que reconocerá al artista y a su dogma. Es el fino observador el que activa, por lo tanto, la ascensión de Klein como magnate total ya que, 1) el lector forma parte de la creación de Klein casi como efecto colateral de su gran creación (su propia individualidad o forma de ser como arte aceptado sin incisiones abruptas sino en concordia-continuidad con el ambiente); 2) esta creación se debe a la anuencia del lector a formar parte de una infinita constelación capaz de extender ese azul inmaterial mientras dibuja el nuevo gesto del propio artista (su ser-arte, su gran obra) en el espacio; 3) el neófito lector «esponjoso» le re-conoce y, por lo tanto, es cómplice de la causa mayor al sustentar esa identidad y desplegar los dominios de la *imago*. La entraña de la gran obra de Yves Klein es dependiente, por ello, de la accesoria visión beatífica de su lector re-convertido al azul, de un asenso comunal a la existencia sempiterna del artista (y de la diosa), de su respuesta afirmativa (la negativa, en su sentido de repudio ambiental o de huida ante este inicio fundacional del ser, conectaría con la no-supervivencia, no tanto del eventual lector sino de la *imago* azul no preservada). La condición del ciudadano es sobrevivir (al ataque caníbal) y aceptar ese azul (esa embestida como forma de arte restitutoria). En el caso del bebé, la resistencia materna es la que le capacita para aceptar la total responsabilidad por una fantasía basada en un ataque despiadado, esto es, la crueldad caníbal como vía hacia la compasión y la preocupación por el otro.

Como señalamos en el capítulo anterior, el descubrimiento de la huella femenina durante la acción del fuego (agitado elemento devorador frente a un más silencioso lactante pigmento azul) indica una integración gradual relacionada con el nacimiento de lo tangible (huella-objeto parcial azul) y con una preocupación hacia la huella y su supervivencia. A partir de aquí, el descubrimiento del objeto coloreado se acompaña, digamos, de un comienzo de un sentimiento de dependencia, lo que a su vez provoca, una necesidad de independencia. Tal y como señalaba Winnicott, esta cualidad surge gracias a la percepción de la confiabilidad maternal, lo que, traducido en términos de esta investigación, constituirá el vacío (o azul inmaterializado). El impacto del color, de la

huella antropométrica marcará dicha confiabilidad transmutando el azul en su versión invisible. Antes de ello, los objetos que los ciudadanos comenzarán a percibir segregan el nutriente que vitaliza a la *imago* interna.

También se señaló que el pigmento IKB se basa en la expugnación al exterior a partir de un azul soñado, si recordamos las palabras de Crapez, con la toma de sus objetos. Mas ese azul fue a su vez creado en un sueño a partir de una representación desclavada del marco externo. Así, por un lado, dicho proceso parte del buceo hacia fuera (azul nizado), continúa con un grácil giro hacia dentro (azul soñado) y finaliza con la actualización de lo exterior y lo interior (azul IKB)⁶⁸⁸. Es así como en este vaivén imaginativo (la imaginación fue siempre uno de los baluartes de Yves Klein) el objeto sirve como testigo de una convergencia azul y se ofrece como espacio conciliador o de encuentro entre el adentro y el afuera: suscitando nuestro recelo hacia los antiguos márgenes, una colisión supondría la vibrante superposición entre el mundo externo y el interno gracias a los objetos embriagados de azul. Objetos como manifestaciones de concordia que embellecen los recorridos del mundo azul ideado por Klein, objetos que solo existiendo previamente pueden ser creados.

En lo que respecta al ámbito del arte y a la creación de mis obras, por ejemplo, es divertido porque primero tengo una idea y luego, generalmente, veo ya más o menos cómo va a desarrollarse. Veo pormenores, menudencias, pequeños detalles estructurales. La visualizo volumétricamente en el espacio de mi imaginación. La construyo, la convierto en un prototipo, y acto seguido someto ese prototipo a una comparación global con todo lo que ha existido para asegurarme de que no estoy rehaciendo algo que ya se había inventado. No es que importe; en el fondo, es irrelevante. Pero no me agrada hacer algo que otros han hecho antes que yo o explorar lo que ya se ha explorado⁶⁸⁹.

⁶⁸⁸ Para Marion Milner la formación de estos objetos fusionales constituyen una base fundamental para la formación de la objetividad auténtica. «Porque mediante este proceso lo interno se actualiza en la forma externa y como tal pasa a ser la base, no solo de la percepción interna, sino de toda genuina percepción del ambiente. La percepción misma es vista, entonces, como un proceso creador», en Winnicott, D. W., *Marion Milner - Nota crítica sobre "On not I eing able to paint"* [1951]. Este libro (Londres, Heinemann, 1950) fue escrito con el seudónimo de Joanna Field. La reseña de Winnicott apareció en *British Journal of Medical Psychology* (1951), en *Obras escogidas II*, cit., p. 420.

⁶⁸⁹ Klein, Y., citado en Ottmann, K., *Yves Klein: obras y escritos*, cit., pp. 151-152.

Klein crea una pintura como contraofensiva a la previamente existente pintura significativa de enturbiamientos y como receta para la salud del ser-arte (salud vinculada con esa destrucción creadora) con la imaginación como adalid revolucionario.

Sus primeras composiciones fueron acuarelas monocromas en varios tonos, pintadas en pequeños trozos de cartón blanco. Como le explicó a su amigo [a Pascal] había descubierto una manera de pintar que iba contra la pintura, contra todas las inquietudes de la vida, contra todo. Era la creación, y la creación era salud. De esta manera, Klein no estaba solo produciendo obras de arte, sino desarrollando conceptos imaginativos para complementarlas⁶⁹⁰.

Se contrarrestan con más efectividad los efectos del arte tradicional lustrando legendarias piezas tales como la *Venus*, la *Victoria de Samotracia* o el *Esclavo moribundo*. Con este gesto Klein subsume la historia del arte a su revolución azul, apropiándose enteramente de las piezas, sumergiéndolas y recreándolas en el azul destilado de sus cielos, disponiéndolas como mobiliario en su propio reino omnipotente, en el bautismo interplanetario. Hilvanando una especie de anastomosis resolutive a gran escala, ponía en obra la constitución de la personalización de la nueva humanidad azul, cuyos cuerpos alientan la intimidad, la proximidad ambiental, la calma en objetos, además, tradicionales. Es la expedita neofiguración:

En su proceso de impregnación del azul —la revolución azul—, Klein ya había simbólicamente impuesto su égida y control posesivo sobre los dominios de espacio, naturaleza, personas, naciones y planetas, y ahora le tocaba redondear su esfera con los iconos del arte. La propagación del Azul Internacional Klein obligaba no ya a la apropiación de imágenes y a la invasión de territorios sino a dejar su marca, su color registrado y su nombre como rastro de su existencia y preeminencia. La apropiación y selección de estas obras de arte no es irrelevante sino que reflejan intereses de su propia obra. La *Venus* comparte, de manera curiosa, cierta afinidad con los torsos truncados y descabezados de sus antropometrías estáticas; el *Esclavo moribundo* conjura una temática cercana a las antropometrías de batalla y a su obsesión con la muerte y la libertad; y la *Samotracia* expone un personaje similar a la imagen de vuelo del «salto al vacío». Estas vinculaciones apoyaban con ironía la proclamada afirmación de Klein de que él era, en realidad, un artista tradicional, no uno moderno⁶⁹¹.

La ambientación a partir de objetos azules localiza el arrobo soñado, ornamenta el amable y concorde terreno edénico del artista, para igualmente hacer acopio de experiencia, de munición para el nuevo ser y su *imago-azul*, la independencia, la libertad como requisito

⁶⁹⁰ Stich, S., *Yves Klein*, cit., p. 23.

⁶⁹¹ *Ibíd.*, p. 245.

cardinal del ser: «La libertad total representa un gran peligro para quienes no saben lo que es»⁶⁹².



Figura 83. *Escultura sin título* (S 6), 1957, 19,5 × 6 × 6,5 cm

Figura 84. *Esculturas sin título* (S 1, 2, 3, 4, 5), 1957, 19,5 × 12 × 9,5 cm

Figura 85. *Escultura sin título* (S 25), 1957, 30 × 13 × 12 cm

Figura 86. *Venus azul* (S 12), 1962, 53,5 × 25,5 × 8,5 cm

Figura 87. *Rodillo para pintar* (SO 1), ca. 1957, 31 × 21 cm

Figura 88. *Escultura táctil* (S 22), ca. 1957, 141,5 × 49,5 × 50 cm

[...] la visión sensible de la que se habría quitado todo aquello que esta visión tiene justamente de sensible y de representativo, es decir, todos los obstáculos, las divisiones, las huellas de opacidad, una visión que suprime la distancia que separa a los objetos de la visión sensible, y que abole de un solo golpe la distancia que separa al sujeto vidente del objeto visto⁶⁹³.

Después de registrar ese objeto azul reconfortando la *imago* interna, el vacío (que, ciertamente, jamás llegaría a encontrarse desocupado) como azul inmaterializado⁶⁹⁴ se expande por el mundo como una presencia que orienta y sostiene al ciudadano. Las antropometrías expresan la comprensión cárnica de sus pinceles, tratan de preservar su suavidad, atisbo del mundo tangible y jugo para su pareja *imago* interior en el espectador. Como ya se vio en el segundo capítulo, agarrando la compresión vital apurada en el cuerpo y plasmándola en el espacio, Klein se sitúa en el desvanecimiento preliminar de la expiración final para hacer de la ausencia un trampantojo. El influjo de la perduración

⁶⁹² Klein, Y., citado en Ottmann, K., *Yves Klein: obras y escritos*, cit., p. 135.

⁶⁹³ Bois, Y. A., «La actualidad de Klein» (trad. A. Useros), *Revista Minerva* (Madrid, CBA), 2010, n.º 13. Publicado originalmente en francés, dentro del catálogo de la exposición Yves Klein, celebrada en 2007 en el Centre Georges Pompidou de París.

⁶⁹⁴ Klein pone precio a un contingente éxito respecto a la integración del ser-azul, su predisposición inédita a llevarse su impregnación o a la condigna capacidad de propalar su *imago* en una especie de *copyright* que garantiza de la independencia: «[...] los visitantes provistos de cuerpos o vehículos adaptados a la sensibilidad podrán —a pesar de mí y de todos mis esfuerzos para mantener toda la exposición en su lugar— robarme algún grado de su intensidad por impregnación, tanto si es conscientemente como si no. Y eso, eso sobre todo, debería pagarse. Después de todo, 1500 francos no es demasiado dinero», en Stich, S., *Yves Klein*, cit., p. 134.

(un triunfo sobre la muerte) está presente en obras como *Hiroshima*, en la que cada huella es testimonio de bienaventuranza. Así, es la confiabilidad en los ciudadanos y de los ciudadanos en su atmósfera-azul las que frenan cualquier infortunio relacionado con una ausencia resultado de una discordia, en aras de un vacío habitado por una presencia en todos y cada uno de nosotros: la *imago*.

La presencia visible o invisible (alusión) constante es una garantía de la supervivencia maternal (esta es la adaptación suficientemente buena de la madre hacia el niño, el grado de identificación que hace al medio confiable) que repercute en esa conciencia elevada de la inmaterialidad. Verdaderamente la desnudez de los habitantes borra, por un lado, las connotaciones de culpa y vergüenza características del pecado original, lo que implica un ejercitante instinto del cual responsabilizarse que contribuyera al proceso de integración y a la consagración de su medio permanente. Igualmente se relaciona con la franqueza, esto es, con el medio confiable encarnado en el prójimo. La iluminación que la piel desnuda arroja al interior del ciudadano azul es la transparencia propia de la nueva figuración sin contornos (lo ostensible de «ver los pensamientos y estados psicológicos de los otros»). Como si la muda cutánea del ser fuera reversible, lo aparentemente inaccesible de su interior voltea a la percepción externa de su paisano azul, pero solo gracias a la configuración edénica externa que aromatiza al azulado interior. La clave, aquí, es la concordia de la continuidad.

Ottmann vincula la actividad artística de Klein con las teorías de R. G. Collingwood basadas en la preeminencia de una colaboración entre el artista y el público sobre la comunicación directa de la obra al espectador: «[El artista] emprende su actividad artística no como una iniciativa personal por cuenta propia, sino como una tarea pública en nombre de la comunidad a la que pertenece... Es una tarea en la que invita a tomar parte a los miembros de la comunidad; porque la función de estos no es aceptar pasivamente su trabajo, sino rehacerlo de nuevo por sí mismos... El individualismo concibe al hombre como si fuera Dios... Pero el hombre, en el arte como en cualquier otra faceta, es un ser finito. Todo cuanto acomete lo hace en estrecha relación con sus semejantes»⁶⁹⁵.

⁶⁹⁵ Se refiere a *Los principios del arte* [1937], citado en Ottmann, K., *Yves Klein: obras y escritos*, cit., p. 82.

El espectador como colaborador del artista se asegura el ingreso al gran azul y, como discípulo, una misión. Artista y espectador actúan como dadores y recibidores en el arrobo omnipotente de Klein⁶⁹⁶. Los comulgantes beben hasta saciar su sed y el compromiso de esta «filiación» queda estipulado en la brillante tinción azul que licúa los márgenes cutáneos implantando la porosidad de su superficie. El empapamiento de la esponja-lector es la suntuosa expresión del perpetuo resguardo interior de lo exterior. Los objetos, por su parte, son cómplices de este azul comunicante al acomodarse simbólicamente al mismo color que afloja sus tensas y separativas faces. Obras clásicas como la *Venus de Milo* o la *Victoria de Samotracia*⁶⁹⁷ atestiguan, como dijimos anteriormente, el cambio al «dejarse (re)inventar» creativamente por el azul, como también el gesto corroborador e intrínseco reflejo «azul» (nexo azul que rezuma una continuidad externa-interna). Tanto el lector como el objeto generan un intercambio enriquecedor y recíproco oportuno para el crecimiento del ser y la conservación de la *imago*. Efectivamente, el «Edén-omnipotente» relativo a la adaptación progresiva a un principio de realidad permite que la *imago* robusta

⁶⁹⁶ «También resulta fácil imaginar a una persona con una gran necesidad de dar, de llenar a la gente, de metérsele bajo la piel, con el fin de comprobar fehacientemente que lo que tiene para dar es bueno. Desde luego, existe una duda inconsciente con respecto a eso. Una persona de este tipo siempre tiene que estar enseñando, organizando, haciendo propaganda o saliéndose con la suya de una u otra manera mediante la influencia que ejerce sobre los actos ajenos. Como madre, esa persona tiende a sobrealimentar o a manejar a sus hijos de alguna otra manera, y existe una relación entre esta ansiosa avidez por llenar y el hambre ansioso que he descrito. Hay un temor al hombre ansioso en los demás. Ahora bien, resulta fácil imaginar qué ocurre cuando estos extremos se tocan, y el dador frustrado se encuentra con el receptor frustrado. Se trata aquí de una persona que se siente vacía y busca ansiosamente una nueva influencia, y otra que anhela meterse dentro de alguien y ejercer influencia. En el caso extremo en que una persona se traga entera a la otra, por así decirlo, el resultado puede ser una personificación ridícula. Tal incorporación de una persona por otra explica esa madurez espúrea que encontramos a menudo, o el hecho de que una persona dé permanentemente la sensación de estar actuando», en Winnicott, D.W., «Sobre ejercer y sufrir las influencias» [1941], en Bibliotecas de psicoanálisis [artículo online]. Recuperado de: <<http://www.psicoanalisis.org/winnicott/influ.htm>>. [Consultado el 8 de noviembre, 2016].

⁶⁹⁷ «Cuando la escena no es dominada por la privación ni la deprivación y, en consecuencia, el ambiente facilitador puede darse por sentado en la teoría de las etapas más tempranas y formativas del crecimiento humano, en el individuo se desarrolla gradualmente un cambio en la naturaleza del objeto. [...] En esta etapa temprana, el ambiente facilitador le proporciona al infante la *experiencia de omnipotencia*. Por esto entiendo más que el control mágico; entiendo que la expresión incluye los aspectos creativos de la experiencia. La adaptación al principio de realidad se produce naturalmente a partir de la experiencia de omnipotencia, es decir, dentro del ámbito de una relación con los objetos subjetivos. [...] El infante que experimenta omnipotencia bajo la égida del ambiente facilitador *crea y recrea el objeto*, incorpora gradualmente el proceso y reúne un respaldo mnémico», Winnicott, D. W. «El comunicarse y el no comunicarse que conducen a un estudio de ciertos opuestos» [1963], en *Obras escogidas I*, cit., pp. 626-627.

colme gradualmente al sujeto⁶⁹⁸, de modo que ni la más feroz y absoluta sequía externa sirva para extinguir su influjo. Tal sería la independencia absoluta.

La tarea del buen discípulo kleiniano es ser el medio pujante para extender dicha *imago* en la seguridad de un bien regado Edén, tras la desmesurada manifestación caníbal. Klein trata de despertar el potencial creador de sus adeptos apelando a una percepción que es sinónima de creación y que abarca los objetos del nuevo mundo a través del color. En el ejercicio de esta intachable percepción, el lector pone en marcha la equivalencia entre el azul externo del objeto y el habitáculo interior azul de la *imago*. La sublimación de todo el proceso: una *imago* es lo suficientemente fuerte como para independizarse de su apariencia material coloreada en su esfera externa, creando así el azul invisible o vacío (la confiabilidad).

Durante toda la escena, Klein procura mantener el control dentro del área intermedia poblada por lo externo e interno. El *yo* no se encuentra lo suficientemente avanzado en un estadio que precisa de un continuo que soterre cualquier situación (o línea) disgregante. Los lectores mudan sus pieles cohabitando con ese continuo y extendiéndolo.

Me gustaría exclamar ante todos los que quieran oírme: «¡Colaboración!». Mas conviene prestar atención a la etimología de la palabra. Colaborar significa, exactamente, trabajar juntos en un mismo proyecto. El proyecto en el que yo propongo colaboración es... ¡el arte mismo! En un arte exento de problemática, ganaremos la vida eterna y la inmortalidad. La inmortalidad se conquista aunando esfuerzos. ¡Es una de las leyes de la naturaleza humana con respecto al universo...! En la colaboración ejercitaremos pues individualmente la «imaginación pura»...⁶⁹⁹.

Tal y como apuntaba Butcher, «aquellos espectadores que tengan acceso a la correcta actitud mental metafísica deben contribuir al “contexto”»⁷⁰⁰. La creación de arte mediante la colaboración desmonta los enclaves caducos del *yo*, gracias a la realización de una gran obra en común. Inducidos por Klein a la (neo)integración, los artistas-discípulos «vaciados» perfeccionan su percepción, utilizan su imaginación para una (re)creación capaz de mejorar lo que fue una indeterminación ambiental (esta indeterminación o incertidumbre queda despejada en la respuesta de cada discípulo respecto a su prójimo,

⁶⁹⁸ Como se señalaba en el primer capítulo, la integración gradual de la *imago* maternal depende en buena medida de la presencia y accesibilidad de la madre. La falla de la omnipotencia se realiza de forma gradual. La etapa de independencia logra que ese sostén perviva en el interior del sujeto, gracias a la consolidación de la *imago*.

⁶⁹⁹ Klein, Y., citado en Ottmann, K., *Yves Klein: obras y escritos*, cit., p. 92.

⁷⁰⁰ Stich, S., *Yves Klein*, cit., p 103.

radicando en la externalización de lo interno, lo visibilizado y correspondido)⁷⁰¹. Acertadamente señalaba Stich: «[...] “la imaginación soñadora y pintoresca del reino de lo psicológico”, basada todavía en una percepción, recuerdo de una percepción, memoria familiar, en la costumbre de los colores y las formas, y lo peor de todo, enraizada en la personalidad del artista. Solamente los artistas cuya imaginación surgiera de su propia alma y se relacionara con una experiencia continua de descubrimiento e innovación podrían ser considerados como partícipes del concepto de colaboración de Klein»⁷⁰². Así, la índole sincrónica que ofrece el objeto capacita a cada ciudadano azul a firmar. La climatización del azul monocromo de la iniciática experiencia fusional, de la inmersión en el color o del principio como suma de principios, emergido el ser, desvestido en su personalidad, hace que el objeto active la memoria, le resulte familiar (el mundo azul en sí es familiar). El colorante ilustra la entablación original entre el ser y una nascente presentación del mundo; es la emancipación de un acostumbrado significado; la brillantez de un objeto en sus mejores días de verano (el ocio, las vacaciones estivales que, disipando la oscuridad, permiten apearse del carácter ordinario de la vida, despegarse de sus hábitos). Klein presenta el objeto como extracto de una creación ilimitada que arranca en el ambiente. No solo todo discípulo azul es perceptor de cada objeto, de su cercana tersura aterciopelada en ese mundo azul que le rodea, sino que, surge una coincidencia absoluta, la conveniencia total en cada creación, por lo que, la obra custodiada por Klein es de todos:

Propongo colaboración a los artistas que, de antemano, sean conscientes de todo lo que acabo de enunciar y quizá incluso de más cosas... Mofarse de su personalidad posesiva y egocéntrica, desterrar exasperadamente el «yo» en todas sus actividades en el teatral, físico y efímero mundo tangible en el que saben de sobra que interpretan un papel... Les propongo que cada uno continúe diciendo «mi obra», individualmente, al dirigirse a los muertos vivientes que nos rodean en la vida cotidiana de un trabajo común que, además, se ha creado en colaboración. Les propongo que sigan entonando alegremente el «yo», «mi», «mío», etcétera, y no el hipócrita «nosotros» o «nuestro»; ¡pero que lo hagan tan solo después de haber firmado solemnemente esta tarde el pacto de colaboración! Me parecerá entonces muy lógico y natural enterarme cualquier día de que los miembros del dichoso pacto han firmado, repentina y espontáneamente, en algún confín del mundo uno de mis cuadros, sin hablar ni siquiera de mí, no menos aún de colaboración. Por idéntica razón, aquellas obras que me agraden entre la producción de otros miembros del

⁷⁰¹ No sería correcto utilizar el término «otro». «Otro» jamás llega a configurarse, puesto que en el arte de Klein no existe una diferenciación absoluta.

⁷⁰² Stich, S., *Yves Klein*, cit., p. 159.

pacto me apresuraré a firmarlas, sin sentir la menor necesidad de indicar que, de hecho, la pieza en cuestión no ha sido realizada por mí⁷⁰³.

Insistiendo en el destierro del *yo* delineado en el mundo físico y tangible, Klein llama a mofarse de una interpretación que no era más que un producto de aquello que resulta perjudicial para el espíritu (la apretadora personalidad posesiva y egocéntrica)⁷⁰⁴. Así, si el mecanismo de tinción del objeto levanta una manifiesta y luminosa polvareda azul inhalada por el lector, la percepción de lo intangible abre el camino hacia la independencia y la libertad: la irrigación de la *imago* en todo rincón del cuerpo posibilita la percepción del color en su estado invisible⁷⁰⁵. Tal es la manera final de tratar el color: «Creo que para un pintor existe materia sensible y coloreada que es intangible. Por lo tanto, considero que el color en sí mismo, en su aspecto físico, limita y reduce mi esfuerzo para crear estados artísticos sensibles. A fin de alcanzar el “indefinible” de Delacroix, que es la última esencia de la pintura, me he embarcado en la “especialización” del espacio, que es mi manera final de tratar el color. No se trata ya de ver el color sino de “percibirlo”»⁷⁰⁶. La liberación que supone la percepción de un color invisible es la maduración del ser que ha renacido y cuya remodelación trastoca su interior y exterior previamente enemistados por la discordia. Como señalaba Stich, «proclama la gloria y el significado en el espacio. Además, amplía su aproximación al color, proponiendo un camino nuevo que evitaría las

⁷⁰³ Klein, Y., citado en Ottmann, K., *Yves Klein: obras y escritos*, cit., p. 92.

⁷⁰⁴ La dramatización de Yves Klein «hacia fuera» fue una manera de localizar esta «opresión» y controlarla. Aunque este mecanismo de defensa quedaría obsoleto para la nueva individualidad azul.

⁷⁰⁵ La presencia sostenida del color, su digestión posibilita esta percepción. Para un bebé la presencia sostenida parental facilita la confianza y la independencia.

⁷⁰⁶ Nuevamente recordamos ese estado flotante en el óleo de Fred Klein: «La finalidad de esta empresa: crear, establecer y presentar al público un estado de sensibilidad pictórica en los límites de una habitación para exhibición de pinturas. En otras palabras, la creación de un ambiente, de un clima pictórico real, y por lo tanto invisible. Este estado pictórico invisible en el espacio de la galería estará tan presente y tan dotado de vida propia que será literalmente lo que se ha considerado, hasta ahora, como la mejor definición general de la pintura: “resplendor”. Invisible e intangible, esta inmaterialización de la pintura debe actuar con mucha más efectividad que las pinturas comunes, físicas y habitualmente figurativas... Ahora que ya no queda ningún intermediario [líneas, contornos, formas, composición, contraste de colores, etc], uno se encuentra literalmente impregnado por el estado de sensibilidad pictórica que fue especializado y estabilizado con anterioridad por el pintor en un espacio determinado. Es una percepción-asimilación directa e inmediata sin ningún truco, efecto o engaño», Klein, Y., «Préparation et présentation de l'exposition du 28 avril 1958 chez Iris Clert», en *Le dépassement de la problématique de l'art*. Stich, S., *Yves Klein*, cit., p. 133.

limitaciones de los matices visibles al dirigirse a los dominios sin límites, completamente liberados del color percibido, color que es sentido e imaginado»⁷⁰⁷.

Ser consciente de esa liberación, asumir cada uno su íntegra labor pregonando el advenimiento de la concordia dentro de «este gran cuerpo que es la humanidad, la tierra entera, el universo, o Dios», es responsabilidad de cada ciudadano. El prototipo de Klein ofrece una nueva forma de interacción con el ambiente en concordia: condiciones más amables para la adaptación del ser y la subsistencia de su *imago*, puesto que había descubierto una nueva forma de pintar opuesta no solo a la pintura en sí, sino a todas las inquietudes de la vida. Partiendo de la existencia salúfera⁷⁰⁸ posibilitada por el monocromo (el desprendimiento del áspero cuerpo *yoico*), en el enfrentamiento «a todo» se encontraba la creación rayana en la salud. Salud que, preservada espiritualmente en la carne, permitirá la participación del ser en el universo. Participación ganada por la nueva personalización del ser-ciudadano. La noción de salud o, en palabras de Winnicott, «el desarrollo sano, que constituye la base para una eventual existencia independiente en un mundo de seres humanos»⁷⁰⁹.

Y si en todo este recorrido de la formación e introducción del ser al ambiente el arte permite captar y mantener en el presente la omnipotencia de un episodio fugaz, es gracias a la cristalización de la *imago*. En la identificación mutua y en el reconocimiento ecuménico entre las nuevas individualidades creadoras de arte adquirimos el rol de la diosa que recibe y sobrevive. La personalización oscilante del ciudadano que implica el reconocimiento de su individualidad para adquirir la independencia queda reflejada en la secuencia de uno de los poemas de Klein:

incluso más tú, no yo
no yo, tú, no tú, yo, yo, yo
Yo, yo, yo, yo

⁷⁰⁷ *Ibíd.*

⁷⁰⁸ Recordamos nuevamente una de las citas de Delacroix que Klein recogía en su diario sobre aquella felicidad que le proporcionaba el jardín de su casa de campo en Champrosay. «Adoro este pequeño jardín trasero: la suave luz del sol enredando juguetonamente me llena de una alegría secreta, una sensación de bienestar como la que tenemos *cuando nuestros cuerpos gozan de perfecta salud*. Pero todo esto es fugaz; he gozado cien veces de este *delicioso estado mental* durante las tres semanas que he permanecido aquí. Siento que necesitamos alguna *marca especial para recordar cada uno de estos momentos*». [La cursiva es mía].

⁷⁰⁹ Winnicott, D. W., «La lactancia natural» [1954], en Bibliotecas de psicoanálisis [artículo online]. Recuperado de: <<http://www.psicoanalisis.org/winnicott/lacnat.htm>>. [Consultado el 8 de noviembre, 2016].

¡y después nada de nada!
Ven conmigo al vacío
y después nunca más nosotros
Nosotros, nosotros, nosotros
Nada, nada, nada, nada
espacioooooo
No más pájaros que manchen el cielo
No más viento que azote el mar
No más árboles, nada sino desiertos,
No más tierra, no más planetas,
Al final el sol y la luna
desaparecen
Es el gozo de la nada en tus brazos, carne
contra carne⁷¹⁰.

Deliberadamente incluiría a sus amigos-acólitos en ese proyecto global azul demostrando la capacidad del nuevo ser para el reverdecimiento. Llegaría incluso a idear la oficina IKB, con Arman, Restany, Pascal y Mirouze como empleados cualificados y responsabilizados para la supervisión y el control del azul⁷¹¹.

En el retrato colectivo⁷¹² que idearía a principios del año 1962 insiste nuevamente, como alto mandatario, en su predicamento entre los lectores o ciudadanos incondicionales del mundo azul. La manera imperial grecolatina en la que se representan sirve como reclamo para la omnipotencia: figuras frontales (proyectadas para realizarse en tamaño natural) en altorrelieve desde la cabeza hasta las rodillas pintadas en azul IKB con un fondo dorado alrededor. Protagonizando el grupo e inversamente se alzaba un Klein bañado en oro sobre un panel azul de fondo. Solo concluiría el yeso de Arman.

⁷¹⁰ Klein escribió esta segunda versión de «Ven conmigo al vacío». Klein, Y., citado en Stich, S., *Yves Klein*, cit., p. 274.

⁷¹¹ «El hecho de que Klein escoja personalmente su equipo rebaja el dominio público de su Revolución: «del mismo modo que Klein denunciaba artistas y a obras que ocupaban «su» territorio, paradójicamente no dejaba de expresar un fuerte deseo de ser parte o de pertenecer a grupos que experimentarían con sus ideas, al tiempo que facilitaba una mayor resonancia histórica de las mismas». Stich, S., *Yves Klein*, cit., p. 203.

⁷¹² «Klein comenzó la serie realizando los moldeados en escayola de Arman, Claude Pascal y Marcial Raysse. Se cree que el proyecto final de la obra pretendía incluir en el retrato colectivo a todos los miembros del grupo nouveau réaliste (probablemente quiso hacerla de todos sus amigos, ya que se lo pidió también a Pascal y a Larry Rivers y a Shinichi Segi). [...] En cualquier caso, el proyecto nunca fue ejecutado debido a la temprana muerte de Klein» [La terminada] Esta, junto con los otros dos vaciados, fue luego y tras la muerte de Klein fundida en serie en bronce, en Stich, S., *Yves Klein*, cit., pp. 243-244.



Figura 89. Creación del molde de Arman para el retrato en relieve, calle Campagne-Première, 14, París, febrero, 1962



Figura 90. Retrato de Arman

Siguiendo el hilo de esta investigación, estas reproducciones responden a una receptividad afirmadora de la capacidad irradiadora de la *imago*. Estos personajes que acceden a dejarse teñir de azul afianzando la omnipotencia de su dignatario, se adaptan, identificándose, reconociendo, afirmando, sobreviviendo y respondiendo con ello a la existencia del ser de Klein. La precisión de sus rasgos no es más que el remate (personalización) de lo que comenzaría siendo un resurgimiento de las cenizas (base fusional). El hecho de que Klein ideara capitanear el grupo invirtiendo los colores (Klein dorado contra panel-ambiental azul) manifiesta como su ascendente y retoño interior es muy capaz de habitar tanto en el descubierto y raso exterior como en sus habitantes. Su credo se extiende a través de la correcta predisposición de los espectadores, filtrándose en la unión entre las partes del ininterrumpido interno-externo, fomentando la circulación empática del ciudadano hacia el artista. La impregnación realiza la personalización azul de los adeptos encomiando a Klein, el surtidor necesario para la recomposición *yoica*. «Vencer el silencio, desmembrarlo, coger su piel y vestirse de ella para nunca más tener frío espiritual»⁷¹³. Igualmente, Stich destapa en estos retratos un cariz inmaterial:

Existe, por otra parte, un sentido de ausencia-presencia en estos relieves que se remonta a la preocupación de Klein por lo inmaterial y las huellas de la imagen. Si esta perspectiva es válida, los retratos ya no son representaciones intencionales de lo parecido sino que pasan a ser, más bien, impresiones vaciadas, los vestigios que quedan en calidad de rastros fenomenológicos de la vida. Las especificidades de tiempo y espacio desaparecen desde el momento en que estos personajes se nos

⁷¹³ Klein, Y., citado en Ribettes, J. M., *Yves Klein contre C.G. Jung*, cit., p. 190.

muestran sin atavío, en idéntica posición y rodeados de una ambientación monocroma, si bien todavía podemos distinguir las particularidades de la identidad personal. La realidad coincide de forma efectiva con el mundo de lo indefinible⁷¹⁴.

Ese parecido traslapa con un vaciado para presentar una identidad purificada, el bautismo consecuente a la renuncia a las condiciones anteriores o una reedificación que repudia las acostumbradas bases («ruinas»). Descollando sobre la ambientación monocroma, no existe dislocación alguna que tiente a la discordia y cada personaje se mantiene elevado en el espacio (el color como sostén ambiental). Se trata del estreno de un nuevo ciudadano incontaminado localizado entre los márgenes omnipotentes del artista. Llegamos a la resolución del apercibimiento de y contra la discordia:

Klein reinventándose a sí mismo como modo de encementar la quiebra cismática.

Emersión del nuevo ser-arte aunado con el espacio.

(Re)creación de los objetos previamente existentes esperando a ser descubiertos.

Personas que, sumándose a la causa al embeberse en el color y accediendo al reinado omnipotente (la revolución azul) como parte del crecimiento que realza el ser-arte de Klein, se convierten en sus lectores-ciudadanos azules.

Entrando en el ámbito mágico del artista, los lectores actúan como granos azules de una obra aún mayor: la conformación del ser-arte de Klein.

Klein desea que en un mundo regenerado a partir de su creación, valiéndose de la confiabilidad de su *imago* será posible conquistar la independencia⁷¹⁵.

⁷¹⁴ Stich, S., *Yves Klein*, cit.

⁷¹⁵ Todo ello entra en la Revolución azul. El hecho de que se generen ciudadanos da verosimilitud a su *imago*, reconociendo el logro de su creación (su ser-arte): «No es justo que el objeto idealizado (subjetivo, casi) ponga de manifiesto su independencia, su separatividad, su libertad respecto de su control omnipotente». Para Melanie Klein, la pérdida materna equivaldría a su muerte. «El individuo que no comienza por experimentar la omnipotencia no tiene la oportunidad de ser un diente del engranaje y debe continuar insistiendo en la omnipotencia, la creatividad y el control, como si estuviera tratando de vender las poco atractivas acciones de una compañía fraudulenta». Winnicott, D. W., «Vivir creativamente» (fusión de dos borradores de una conferencia preparada por la Liga Progresista, 1970), en *Obras escogidas III*, cit., p. 328.

3. Rúbricas de la discordia

Con todo, azules remotos constituirán por siempre rúbricas de la discordia incapaces de otorgar una nueva personalización al espectador.

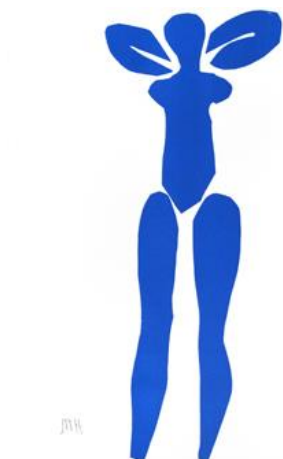


Figura 91. Desnudo azul X, Henri Matisse, 1952, papel gouache, Matisse describía estos desnudos como «pintar con tijeras»



Figura 92. Desnudo azul II, Henri Matisse, 1952, papel gouache.



Figura 93. Fotografía Ad Reinhardt pintando, fuente: Fundación Ad Reinhardt



Figura 94. Pintura abstracta Azul, 1953, 131,5 x 75,5 cm. Óleo sobre lienzo, Whitney Museum of Modern Art, Nueva York

Los azules no inventados por Klein representan la insuficiencia de la adaptación del color hacia el espectador⁷¹⁶. Igualmente, la percepción hacia ese «azul» atraviesa un forro enmugrecido: la mortaja de la personalización del observador. El color tiene que

⁷¹⁶ En 1950 Klein expondría sus monocromos en su domicilio de Londres. Rauschenberg expone sus monocromos blancos en 1951 en una galería de arte; Ad Reinhardt expone monocromos rojos y azules en 1953. Los tres afirman que empezaron a hacerlos años atrás. Además, hay varias experimentaciones a destacar de artistas como Clyfford Still; Sam Francis; Barnett Newman y Ellsworth Kelly. A partir de los sesenta y setenta era habitual encontrar al monocromo en el vocabulario artístico.

funcionar como un abstergente de pantallas o formas de ver caducas gracias a la impregnación.

Ad Reinhardt se iniciaría en los monocromos a partir de 1950, utilizando principalmente azules, rojos y posteriormente negros con gradaciones tonales ligeramente distintas que modularían la uniformidad de la obra entramando su superficie. Trabajando el color con gran meticulosidad, alcanzaba la pulcritud absoluta que además se correspondía con una negatividad.

Mientras Klein otorga al espectador una experiencia fusionática en la que, gracias a la adaptación del color, este es verdaderamente sentido como parte del mismo, favoreciendo la inmediación entre ambos, el azul de Reinhardt (Fig. 93), contrariamente, rememora la percepción de un azul a partir de la privación de este. Un azul que no surge a partir del principio como suma de principios o de los rudimentos del ser en el que se comienza a pulsar el elemento creativo del observador, sino de un azul no sostenido y atravesado por filos separativos. Klein no podía tolerar su desconsiderada representación y, sin alimento alguno para la *imago*, necesitaba redefinir el color, para crear a partir de lo existente en una fase primordial. Infiltrándolo en su cuerpo e instaurando la consanguineidad en sus discípulos, el azul jamás se apagaría ni en la obtención de la independencia (vacío pletórico de azul inmaterial). Para un lector kleiniano, el azul de Reinhardt equivale a una especie de mampuesto rústico demasiado sujeto a un psicologismo que entorpece la comunicación. Este espectador, digamos, conoce a un azul intruso producto del quebrantamiento de una continuidad.

Una diferencia fundamental es la concepción del color como una presencia que impregna al espectador. Klein se sitúa en los inicios perceptivos del ser que comienzan con una fundición en el azul, surgiendo un nuevo ser vaciado⁷¹⁷. El hecho de que Reinhardt sujete

⁷¹⁷ La impregnación posibilita la fusión en los monocromos azules de Klein, rebozando toda línea separativa y, por lo tanto, culpable de una jerarquía representable. De ahí surgirá el ser-arte de la nueva figuración sin contornos. Como señalaba Stich, recordando las palabras del artista Donald Judd: «Es interesante que Donald Judd diferenciase el arte de Klein del de pintores monocromos americanos como Newman y Reinhardt, a los que llamaba artistas geométricos, aunque criticase la obra de Klein en términos Greenbergianos formalistas. De este modo elogiaba los monocromos de Klein porque eliminaban el ilusionismo espacial y las relaciones figura-fondo composicionales. Hablando de sus propios primeros cuadros de 1961, Judd declaraba: «Estaba intentando hacer la superficie plana y no espacial. Esto tiene que ver con el intento de hacer que sea simplemente superficie, sin ninguna idea sobre la pureza de los materiales, el color o cualquier otra noción restrictiva como el uso de tres colores... También existía el problema de que por lo menos había dos cosas en el cuadro: el rectángulo mismo y la cosa (imagen) en el rectángulo, que

un pincel con sus manos remite, como se vio anteriormente, a una enclavación psicosomática por la que resultaría imposible cerrar la grieta de la discordia. Klein va más atrás descentralizando la psique y el soma (separándose del pincel lograría «hacer el vacío» al *yo*) para regenerar una nueva personalización ajustada a la nueva era-azul. Por lo tanto, el color de Klein se adscribe a una añadidura insólita, a una suma genuina, que también recae en el espectador. La depuración de los monocromos de Reinhardt sigue un criterio muy diferente y alejado de las nociones vitales y salubres del ser:

Él hablaba de estos cuadros como iconos sin imagen; cuadros tan irreductibles, inmateriales, intemporales, claros y silenciosos que se resisten a interpretación e inducen a contemplación y meditación. Aquí estaba el «cuadro definitivo» que era un pináculo de pureza, «ARTE-COMO-ARTE». Era «ARTE» que estaba completamente desligado de la vida, de la naturaleza y del mundo cotidiano; «ARTE» que lo negaba todo excepto su propia esencia. En opinión de Reinhardt, que estaba muy influido por lo que él percibía como sensibilidad del arte asiático: «El único punto de vista posible es completamente negativo. El arte se distingue de todo lo demás, no tiene relación con nada, y así es solo una cosa, solo sí mismo». En el fondo del extremismo que había en la purga de expresión propia y referencialidad de Reinhardt latía un deseo de renovación de la pintura en la consumación de su propio ideal. Sus obras negras vienen a ser emblema de ese empeño, y sus numerosos manifiestos, que eran declaraciones ingeniosas y mordaces, también sirvieron para promover sus fines. [Fragmento de *Doce Reglas para la Nueva Academia*]. Al igual que los cuadros, la declaración epitomiza el hecho de que negatividad y puridad son en realidad coexistentes, pues la primera facilita la comprensión y percepción de la segunda⁷¹⁸.

De un modo similar ocurre con el célebre tríptico de Rodchenko (Fig.94). Suprimiendo todo rastro emocional o psicológico e insistiendo en la materialidad, el artista ruso afirmó haber llegado al final de la pintura en sus colores primarios (rojo, azul y amarillo)⁷¹⁹. La reducción absoluta de Rodchenko es la antítesis de la extensión absoluta de Klein, el cual reitera un comienzo para la ascensión neofigurativa, un camino iniciático para la aceptación total del principio de realidad que implicará un nuevo realismo⁷²⁰.

es real incluso en la obra de Newman. No se podía conseguir. Los únicos cuadros que no tenían ese tipo de problema eran los de Yves Klein, los cuadros azules», en Stich, S., *Yves Klein*, cit., p. 258.

⁷¹⁸ Stich, S., *Yves Klein*, cit., pp. 70-71.

⁷¹⁹ «Yo afirmo: Este es el fin de la pintura. Éstos son los colores primarios. Cada plano es específico y no habrá más representación».

⁷²⁰ Klein investigaría en la influencia del color en el estado mental del sujeto. Realizaría un cuestionario sobre los colores: «Sus escritos revelan, sin embargo, que su fascinación por la potencia del color iba más allá de consideraciones meramente pictóricas. Desde una perspectiva

Oportunamente Klein muda el sentido del color proyectándolo hacia la adición, el desenvolvimiento de un estado del ser que postula la exploración o aventura hacia nuevos e infinitos territorios frente a la dirección concluyente de Rodchenko, cuya pureza material de los colores primarios no respondería a la reinterpretación de una porción de la realidad (como un oriundo cielo). Para Klein no existe de ninguna manera un final del arte (la terminación total significa la oclusión que imposibilita el ascenso del ser).

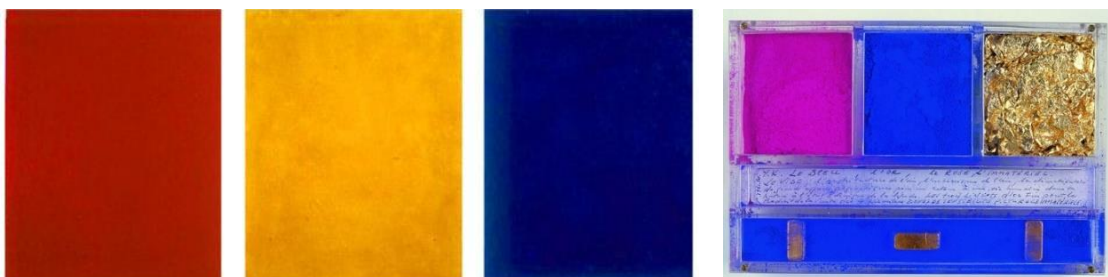


Figura 95. *Color puro rojo, color puro amarillo, color puro azul*, Aleksandr Rodchenko, 1921, 62,5 × 52,5 cm. Óleo sobre lienzo

Figura 96. *Ofrenda votiva a santa Rita*, depositada en su santuario de Cascia, Yves Klein, febrero de 1961, 21 × 14 × 3,2 cm

Siguiendo la herencia materialista de Rodchenko, no podría pasarse por alto la producción de Piero Manzoni como repercusión de la obra de Klein⁷²¹ en la producción de sus acromos. Además, la adopción moderada de la visión materialista marxista por parte del artista italiano es una muela hacia la disciplina estrictamente espiritual de Klein⁷²². Lo cierto es que hay ciertos aspectos en los que el arte de Manzoni puede ser visto como una bufonada paralela a la ascensión de Klein, aunque en términos muy diferentes (y especialmente en su *Mierda de artista*, como veremos a continuación).

El reduccionismo de Manzoni es el del materialismo marxista, no el del absolutismo espiritual. Su empleo de panecillos como elementos escultóricos en los acromos, la exposición de sus excrementos en respuesta al empleo de oro por parte de Klein, sus obras-mapas, su exposición de zapatos viejos: en estos y otros detalles de su obra

más conceptual estaba cavilando en las formas en las que los colores afectan e influyen en la experiencia y en los estados mentales», en Stich, S., *Yves Klein*, cit., p. 29.

⁷²¹ Manzoni ve por primera vez los monocromos azules en el año 1957 durante la exposición *Proposte monocrome, epoca blu* en la galería Apollinaire, Milán. En el mismo año llegaría a firmar el Manifiesto contra el estilo junto a Klein y comenzó a realizar lienzos rectangulares tratados con yeso y caolín llamados «acromos». Ambos artistas suelen compararse frecuentemente.

⁷²² Como declaraba Tinguely en una entrevista: «[...]Yves Klein era el campeón absoluto de cualquier angustia. Era el hombre más angustiado que jamás he encontrado. Tenía demasiada fuerza en un clima de materialismo que le resultaba imposible soportar», citado en McEvelley, T., «Yves Klein el conquistador del vacío» ..., cit., p. 28.

hay un intento de redirigir la atención a las necesidades materiales de la vida en sociedad sin implicar manifestaciones para sí importantes de virtud y pureza⁷²³.

Los acromos recurren a la superficie, la cual es idónea para descubrir el significado ilimitado del espacio total, la absoluta y pura luz, mas (bajo el criterio del ser-arte de Klein) solo como efecto indirecto de la entonación del yugo (la ejecución melódica de una personalización que mantiene cautivo al espíritu)⁷²⁴. Para Manzoni los significados o los simbolismos conviven con la materialidad nuclear del objeto (lo que primeramente *es*), por lo que su percepción insiste en repliegues tangibles⁷²⁵, sin partir del extracto cerúleo de una realidad fusional.

[...] podemos solo extender un color único, o más bien tender una superficie única, ininterrumpida y continua (de la que se excluya toda intervención de lo superfluo, toda posibilidad interpretativa), no se trata de «pintar» azul sobre azul o blanco sobre blanco (tanto en el sentido de componer como en el de expresarse), es exactamente lo contrario, la cuestión para mí es ofrecer una superficie íntegramente blanca (mejor aún, íntegramente incolora, neutra), lejos de cualquier fenómeno pictórico...⁷²⁶.

El blanco del acromo es el blanco original del lienzo al que se vuelve tras la acción de pintar; el objeto en sí a partir del cual el espectador encontrará lo que Manzoni agrega posteriormente (algodones, pieles, lana, etc.). El proceso de localización del objeto por parte del espectador de Manzoni ni responde a una secuencia de neopersonalización ni ingresará en una omnipotencia base del principio de realidad. Lejos de afirmar la materialidad del lienzo, los monocromos de Klein son portales activados con el lanzamiento del ego que parten del azul previamente existente invocando la omnipotencia del joven artista (el cielo luminoso y sin imperfecciones). Si bien este azul se concentra en el bloque femenino que presenta un primer atisbo de presentación objetual perceptiva

⁷²³ McEvelley, T., *De la ruptura al cul de sac...*, cit., pp. 62-63.

⁷²⁴ «Aún no consigo entender a los pintores que, aunque dicen estar interesados en los problemas modernos, se sitúan hoy frente al cuadro como si este fuese una superficie que tuviera que ser rellenada de colores y formas siguiendo un gusto más o menos sensible, más o menos atento. Esbozan un trazo, retroceden, contemplan el trabajo realizado inclinando la cabeza y guiñando un ojo, luego avanzan nuevamente para añadir otro trazo, otro color de la paleta, y continúan esta gimnasia hasta llenar el cuadro, hasta que el lienzo esté recubierto. El cuadro queda concluido: una superficie de posibilidades ilimitadas ha sido reducida a una especie de recipiente en el que se han forzado y comprimido colores no naturales y significados artificiales. ¿Por qué no vaciar, en cambio, este recipiente? ¿Por qué no liberar esta superficie? ¿Por qué no intentar descubrir el significado ilimitado de un espacio total, de una luz pura y absoluta? [...]», Manzoni, P., publicado por primera vez en *Azimuth* (Milán), 1960, n.º 2. Citado en San Martín, F. J., *Piero Manzoni*, Barcelona, Nerea, 1998, p. 97.

⁷²⁵ Hay que destacar la notable influencia que Alberto Burri ejercería sobre Manzoni.

⁷²⁶ Manzoni, P., «Dimensión libre», cit., p. 98.

(aun teñida de omnipotencia del artista), Manzoni muestra al objeto potencial, es decir, con todas sus posibilidades creadoras, el material en sí. Klein utiliza el color para crear imaginativamente aquello que *existía* previamente y que (re)conoce ahora mientras que una percepción objetiva del material vendría más adelante en la aceptación del principio de realidad. No obstante, existen aproximaciones entre ambos artistas:

Fruto de una valiosa y larga educación, el artista ha de sumergirse en su propia inquietud, y separando todo aquello que hay en ella de ajeno, de sobreañadido, de personal en el sentido deteriorado del término, alcanzar en lo humanamente posible sus propios y más auténticos orígenes. Recuerdos nebulosos de infancia, impresiones, abstracciones, sentimentalismos, construcciones queridas, preocupaciones pictóricas, simbólicas o descriptivas, falsas angustias, hechos inconscientes no asumidos conscientemente, el repetir constante en un sentido hedonista, hechos ya descubiertos, todo ello ha de ser descartado. A través de este proceso de eliminación, lo originario, humanamente alcanzable, llega a manifestarse, asumiendo en nuestro caso la forma de imágenes, imágenes que ya son nuestras imágenes primeras y de nuestra época, ya que surgen de aquel punto en torno al cual, y partiendo del cual, nosotros y nuestra civilización estamos organizados⁷²⁷.

El proceso de sustracción toma tierra en puntos muy diferentes en cada uno. Mientras Manzoni apuesta por la materialidad del objeto (incluyendo sus célebres líneas), Klein incide en imágenes desde una primera realidad del ser humano, que es fusional⁷²⁸ y subjetiva (tal experiencia está presente en el óleo de Fred Klein), rehaciendo los estímulos sensoriales del espectador al devolverle dicha experiencia, para que «renazca» con su visión estrenada, que comience a crear el mundo tras su inserción en este y, con ello, encaminarse a una nueva civilización con su bien nutrida *imago*. Igualmente, el monocromo es más el medio por el que se cuele el espectador para renacer (la gran obra de Klein será una nueva actitud, una personalización del ser-arte). Aunque ambos artistas se presentan como iluminados y rompedores de las formas, Manzoni y Klein toman la realidad de forma distinta.

Mientras que el monocromo de Klein es el rechazo a lo materialmente delimitado con una descentralización psicosomática del individuo, Manzoni hace de la línea una de sus grandes innovaciones advirtiéndonos, en primer lugar, de su naturaleza mensurable⁷²⁹.

⁷²⁷ Manzoni, P., «Búsqueda de imagen» [1957], en San Martín, F. J., *Piero Manzoni*, cit., p. 90.

⁷²⁸ La formación del símbolo es posterior al estadio de fusión y se relaciona con el objeto transicional (intercambio entre madre y bebé).

⁷²⁹ Los rollos de Manzoni consistían en líneas trazadas por el artista que luego serían empaquetadas para venderse. Cada estuche mostraba la longitud exacta de las rectas.

«La línea se desarrolla solo en longitud, discurre hasta el infinito: la única dimensión es el tiempo. Ni qué decir que una línea no es un horizonte ni un símbolo y no tiene valor en cuanto que es más o menos bella, sino en cuanto que es más o menos línea, en cuanto que es»⁷³⁰.

Tomando un rollo de papel, Manzoni comienza a trazar una línea contando el tiempo de ejecución y adoptando en este larguísimo recorrido orgánico y vital sus concepciones. Y aunque las líneas de sus obras fueran más allá de los contornos delimitadores aborrecidos por Klein, no dejarían de significar para este turistas huidizas para nada confiables que inscriben en su recorrido rastros de memoria, recuerdos del tiempo y sobre todo abruptos cortes ambientales que imperan en la lejanía (como señalaba Bachelard: «El sentimiento del cielo azul aparece como una expansión sin línea»).

Las necesidades materiales son indicadoras de una individualidad o el producto de una personalización que utiliza el arte como forma de espolear su existencia. La *Mierda de artista* fue realizada en 90 cajas de 30 gramos con su precio correspondiente en oro y como consecuencia natural de la consumición de arte por parte de un público devorador, en la que Manzoni ofrecía huevos duros con el dedo de su pulgar impreso⁷³¹. Estas huellas dactilares son identificaciones veraces del artista, al igual que sus excrementos son la muestra máxima y privativa de Manzoni, el producto ofrecido de una función corporal excretoria por encima de una proyección psíquica u objeto interno que perfile una *imago* que se sienta amenazada. El hecho de que Manzoni proyectara o ideara su mierda durante la *performance Consumición dinámica de arte del público: devorar el arte*, respondía a una comprobación específica: si los 150 huevos duros consumidos por el artista y los espectadores («tomad y comed todos de él, este es mi arte») seguirían manteniendo connotaciones artísticas tras el proceso digestivo.

Recordando a Winnicott, la alimentación y la función del comer forma parte de la vida instintiva del ser humano en sus inicios. Las funciones excretoras (heces, orina) se

⁷³⁰ Manzoni, P., «Dimensión libre», cit.

⁷³¹ La idea tuvo lugar en el curso de la *performance Consumición del arte dinámica del público devorar el arte (Consumazione dell' arte dinamica del pubblico divorare l'arte)*, el 21 de junio de 1960. El 12 de agosto del año siguiente presentaría 90 cajas rigurosamente numeradas de *Mierda de artista* (con etiquetas redactadas en inglés, francés, italiano y alemán por el mismo Manzoni: «Contenido neto 30 gramos, conservada al natural, producida y enlatada en el mayo de 1961») en la galería Pescetto de Albisola Marina. El precio de cada una correspondía al valor corriente de oro.

comienzan a relacionar con lo que se come alrededor de los cinco meses. Comienza, además, a perfilarse un mundo interno localizado en el vientre, lo que implica que existe una diferenciación entre el (yo)no-yo (lo que se evidencia en la huella dactilar de Manzoni estampada en la cáscara de huevo). Sería, en ese aspecto, interesante comparar el efectivo y realista paso del blanco al marrón con la continuidad del azul al azul.

En efecto, al margen del atrevido traslado de la mierda de Manzoni al oro de Klein, tenemos el carácter laxativo del «comer» de uno y la orina azul suministrada a los espectadores del vacío del otro. Abastos distintos, pues si uno sugiere omnipotencia recalcitrante en el carácter pulcro, impoluto, limpio de lo excretado, además de una prueba de una *imago* no extinta, en el otro, la continuidad estriba en la persistencia de una identidad artística como hilo conductor al margen de su transformación y, en ese aspecto, esa continuidad azul queda burlescamente representada en un excremento expelido. En tal caso, la transformación de Manzoni no muestra un área transicional o intermedia entre el exterior y el interior como la de Klein.

Igualmente, la significación del azul distintivo de Klein como sangre del discípulo (sensibilidad pura del azul) es equivalente a lo nutritivo y al alcance de lo asimilable de su canibalismo, el cual no se basa en alimentos activadores que den cuerpo al intestino para generar el desecho (desecho como lo que resulta inservible para el organismo) sino en fuentes vivas que perviven. La digestión en Klein sirve, como indicamos en el capítulo anterior, para medir la reciedumbre del objeto interno⁷³², para ejercitar el control físico-imaginativo y de una supervivencia de la *imago* que tiñe no solo la orina y la sangre, sino al espectador mismo para generar una concordia entre el adentro y el afuera. No se trata, por ello, de la proyección de lo inservible como arte y, aunque Manzoni consiguiera mantener la dignidad artística en su mierda, no dejaba de ser, ante todo y sobre todo, una mierda (artista como máquina de excrementos).

El excremento de Manzoni explicita lo no-asimilado del artista (siendo el huevo una identificación del artista) por el espectador, aquello no seleccionado por el organismo: la mierda como despojo del ser-arte. Si ambos entran en comunión con el espectador, lo que

⁷³² En el capítulo anterior señalamos los efectos la digestión al fuego de Klein como acción devoradora-caníbal que pone a prueba la capacidad del objeto o huella para sobreponerse a la llama.

uno canibaliza sobrevive y cede a la omnipotencia azul para el desarrollo ulterior del ser, mientras que el otro transmuta en excremento o descomposición del ser-arte.

Más problemática sería la figura del artista Robert Rauschenberg, puesto que sus *Pinturas blancas* o «pistas de aterrizaje», como las llamaba John Cage, revalidan la vida, así como ponen en evidencia una sensibilidad intrínseca a la cotidianidad. Como señalaba Stich, ambos rastrearían «detrás de las fachadas de la imaginaria o formas delineadas, es decir, detrás del entramado de las formas de pensar racionales, analíticas y estructurales»⁷³³. Tales afinidades dejan en entredicho aquella asunción de paternidad de la monocromía que Klein se confería. Las Pinturas blancas (1951) (Fig. 96) del artista americano también fueron elaboradas en la distancia de un rodillo y presentando un esmerado y neutro acabado, construye cinco de sus seis blancos como unidades modulares de modo que la lisura como vacío es llevada a una repetición como infinito. El punto crítico, precisamente, es su oposición al fatalismo y a la conformidad considerando esos vacíos como «lentos» que recogen las partículas de polvo, de luz y de sombra, sobreponiéndose a una apariencia desoladora o deshabitada⁷³⁴. Con esta factura uniforme de la espiritualidad el espectador advierte la condición proscriba de su propio ego, de modo que el encuentro entre la obra y el espectador parte desde tierras vírgenes carentes de lacras psicológicas o desde el más fecundo de los cerros.



⁷³³ Stich, S., *Yves Klein*, cit., p. 72.

⁷³⁴ «[...] grandes lienzos blancos (1 blanco como 1 Dios) organizados y seleccionados con la experiencia del tiempo y presentados con la inocencia de una virgen. Tratan de la suspensión, la sensación y el cuerpo de un silencio orgánico, la restricción y libertad de la ausencia, la plenitud plástica de la nada, el punto donde un círculo comienza y termina. Son una respuesta natural a las presiones actuales de los descreídos y una promoción del optimismo intuicional. Es completamente irrelevante que sea yo el que los hace: el Hoy es su creador». Rauschenberg, R., carta a la propietaria de una galería de Nueva York, Betty Parsons, con matasellos de 18 de octubre de 1951, en Stich, *Yves Klein*, cit., p. 71.

Figura 97. *Pintura blanca*, Robert Rauschenberg, 1951, 182,9 × 274,3 cm. Óleo sobre lienzo, 3 paneles, colección del artista

Figura 98. *Figura femenina*, Robert Rauschenberg y Susan Weil, 1950

Figura 99. *Sin título*, 1951. Papel heliograbado expuesto

Al margen de las cuestiones estrictamente formales, el diálogo entre el espectador y el blanco monocromo de Rauschenberg frente a la impregnación entre el espectador y el azul monocromo de Klein difiere en:

Una creativa puesta en marcha del extracto de un sorbo cerúleo, producto de su vinculación con la naturaleza (aquellos por lo que Klein consideraría a Giotto como su maestro: recortes de cielo que fueron bocados de cielo).

La innovación de un pigmento IKB y su introducción en la realidad ahincando en un efecto sensual y resonante del color.

Esta dinamicidad resonante y sensual del azul Klein clarifica la encubierta impresión genesíaca del retrato de Fred Klein.

El efecto voraz relativo al color es la convulsión de un apetito⁷³⁵.

En la suma indefinida del blanco de Rauschenberg no existe una tinción que traspase las cáscaras lindantes para allanar el terreno a la omnipotencia.

La diferencia esencial entre el blanco monocromo de Rauschenberg y el vacío-lleño de Klein⁷³⁶ es que el primero no presiente una apariencia invisible de otro color (azul inmaterializado), mientras que la ingesta azul prepara el arsenal del espectador para una novedosa visualización. No existe *imago* alguna en el blanco de Rauschenberg ni es precisa una confiabilidad que capacite a la percepción del color independiente de su aspecto material.

Igualmente, los efectos sombreados de esas pinturas blancas mantendrían ciertas equivalencias con los grandes «rayogramas» producidos en uno de sus mayores y más profusos momentos de actividad fotográfica: «“eran las pinturas blancas las que recogían sombras”. Rauschenberg, [...] establecería una relación en este sentido de la pintura como

⁷³⁵ El apetito de una *imago* voraz: «Para alimentar la sensualidad de mi espíritu, devoro cada instante de mi vida, del espacio, de lo inmaterial, y del Vacío. La sensualidad universal existe y me especializo en ella. Espero así llegar a ser un auténtico especialista del maravilloso presente», Klein, Y., en Stich, S., *Yves Klein*, cit., p. 204.

⁷³⁶ Klein rechazó el uso de los colores neutros como el blanco o el negro.

pantalla en la que se proyectan las sombras de los transeúntes y las superficies fotosensibles que permiten al fotógrafo registrar las impresiones dirigidas a ellas por la lente de la cámara. Y más cerca aún en términos de la actividad de la sombra proyectada, existe un paralelismo entre las pinturas blancas y los grandes “rayogramas” que Rauschenberg había ejecutado sobre cianotipos el año anterior, en los que pies, manos, helechos y el cuerpo femenino desnudo se fijaban como frágiles sombras bidimensionales sobre el fondo cerúleo»⁷³⁷.

El gran introito ambiental precisa una plantilla, con fracciones y recortes recogidos de un mundo exterior decolorado, específicamente en la complexión y el talle femenino incorporado en una naturaleza cerúlea⁷³⁸. La superposición que registra la marca rebaja la profundidad infinita que para Klein podría ofrecer el azul creado fusional de la que más tarde emergería la huella sin contorno.

El color como exuberancia de vida; el vacío como plétora azul. El deshielo de un entramado *yoico* que comunicaba a un desamparado e interno color es la cura para la necrosis. La ascensión del ser preparado para una inserción en la realidad.

4. El nuevo realismo. Un nuevo acercamiento perceptivo hacia la realidad

«La pintura de caballete o cualquier otro medio de expresión clásica en el dominio de la pintura o la escultura ha llegado a su fin... ¿Qué nos proponemos en la actualidad? La apasionante aventura de lo real, percibido en sí mismo y no a través del prisma de la transcripción conceptual o imaginativa». «La escuela nizarda ha venido a enseñarnos la belleza de lo cotidiano. Hacer del consumidor un productor de arte. Una vez que un ser se integra en esta visión, se vuelve muy rico, para siempre. Estos artistas quieren apropiarse el mundo para dárselo. A ustedes les corresponde acogerlos o rechazarlos».

Pierre Restany

En 1960 un grupo de jóvenes artistas capitaneados por Pierre Restany funda un grupo llamado nuevo realismo⁷³⁹ basado en la búsqueda de nuevas aproximaciones perceptivas

⁷³⁷ Foster, H., Krauss, R., Bois, Y. A. y Buchloh, B. H. D.: *Arte desde 1900*, cit., p. 370.

⁷³⁸ La artista Susan Weil participa en la serie de rayografías.

⁷³⁹ Klein siempre defendió un realismo en sus escritos (el realismo de hoy). Restany, inventor del nombre del grupo, habla del dadaísmo como antecedente de este movimiento, lo que enfurecería a nuestro artista puesto que «se oponía por completo al espíritu negativo y antiartístico del Dada». Llegaría a escribir que «es completamente opuesta al viejo o nuevo movimiento dadaísta, así como a los movimientos tales como el Suprematismo o el Neoplasticismo. Afirmo aquí que no tengo nada que ver con todo eso». El hecho de que Restany insistiera tanto en la conexión dadá hizo que finalmente Klein comunicara su baja del grupo, si bien permanecería vinculado a éste hasta su pronta muerte. Firmó una declaración con sus colegas Hains y Raisse proclamando la disolución del Nuevo Realismo. Hay que destacar la labor de los galeristas Sidney Janis, Arthur «Addi» Kōpcke, Anita Reuben, Leo Castelli o Arturo Schwarz, que ayudaron a expandir la

a la realidad⁷⁴⁰ de un modo similar a la ideología de Klein. En su primer manifiesto buscaban una novedosa interacción con el espacio, destacaban su «singularidad colectiva» desdeñando la pintura tradicional al óleo y la expresión personal. Un nuevo realismo revisor de los preceptos miméticos de los «viejos realismos» o, como apunta la historiadora Julia Robinson, que traza estrategias de irrupción en «lo real». Dada la heterogeneidad del grupo⁷⁴¹, el conjunto de obras acabaría por distinguirse notablemente del estilo de Klein aunque se sugiera un espíritu común e, igualmente está el acentuamiento general característico del grupo hacia la vida urbana contemporánea, la producción en masa, los materiales industriales, los medios de comunicación, el desorden y la destrucción⁷⁴². Es significativo que Klein hablara del grupo como «su» movimiento colocándose como el insigne protagonista alegando, de hecho, que gracias a él sería fundado e, igualmente, el corpus teórico del grupo ponderaba y reconocía sus ideas sobre la nueva creación de realidades ambientales. La primera declaración del crítico y los artistas fue la siguiente:

Los *nouveaux réalistes* se han hecho conscientes de su singularidad colectiva. *Nouveaux réalisme* = nuevo acercamiento perceptivo a la realidad. El 8 de noviembre se produjo la primera actividad oficial *nouveaux réaliste* cuando Klein utilizó como «pinceles vivientes» a Arman, Hains, Restany y Tinguely en la creación de una antropometría colectiva. Si ya resultaba extraño que solamente ciertos miembros fueran invitados a participar, aún más confuso fue que inmediatamente después la obra se expusiera en la sección de arte del Festival de Arte Vanguardia bajo la denominación «Nuevos Realistas»⁷⁴³.

El período artístico de Klein colocará las bases para futuras prácticas artísticas durante la década de los sesenta y setenta que tratan de asaltar a la realidad a través de multitud de prácticas o «nuevas estrategias»: abarcar nuevas percepciones hacia objetos cotidianos, sin hieratismos, sino como una situación vivencial posicionada ante el espectador. Nuevos realismos que activan la memoria e incluyen escenarios públicos, se interesan por el curso espectacular en el que se crea la obra y promueven las *performances*. «El mundo como un cuadro» era un lema que permitía deshacer los rudos marcos del arte para

influencia del movimiento desde París, hasta Milán, Estocolmo o Londres. Stich, S., *Yves Klein*, cit., 204-206.

⁷⁴⁰ Yves el monocromo, Martial Raysse, Restany, Arman, Tinguely, Spoerri-Feinstein, Villeglé, Hains, F. Dufrêne, (más tarde se unirían Niki de Saint-Phalle, Deschamps y Christo).

⁷⁴¹ Para Robinson, se trata de un «no-movimiento», un «no-grupo».

⁷⁴² Tales conceptos no existen en Klein.

⁷⁴³ Restany, P., *Manifeste des Nouveaux Réalistes*, París, Dilecta, 2007.

adaptarlo e integrarlo en la colectividad; acercar la obra al público como muestra de una nueva propincuidad, de una nueva manera de conocer a la obra.

Nos preguntamos ahora si sería lícito referirse al arte de Yves Klein como un camino iniciático para la aceptación total de un principio de realidad o nuevo realismo⁷⁴⁴. Al margen de los rasgos comunes, resulta complicado considerar a Klein propiamente como un «realista» dada su insistencia en lo inmaterial y su sensibilidad. No obstante, si las huellas antropométricas son el despertar en lo tangible, los nuevos comportamientos y el reconocimiento de objetos diversos tales como globos, ropa, juguetes, cubos o recipientes cuya reubicación genera nuevas significaciones podrían funcionar simbólicamente como un apartado extra del arte de Klein (quizá más como una consecuencia lógica), como veremos a continuación.

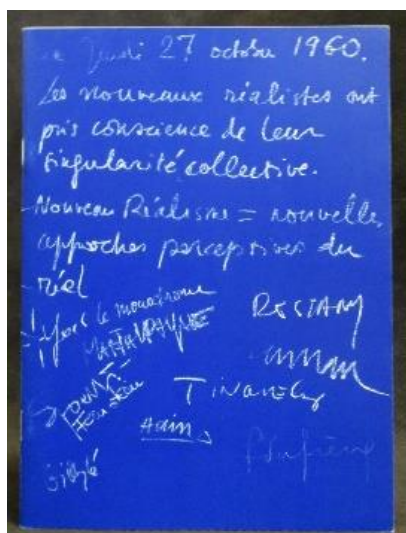


Figura 100. El manifiesto *Nouveaux Réalistes*, 27 de octubre de 1960

Figura 101. *Sin título* (Homenaje a Klein), Raymond Hains, 1961

Partiendo de la sumersión en el color y tras la ascensión neofigurativa del ser empapado, Klein crearía omnipotentemente el existente mundo en azul, estableciendo el primer y

⁷⁴⁴ Hay que recordar nuevamente a Winnicott: «El proceso de maduración impulsa al bebé a relacionarse con objetos, pero solo lo logrará si el mundo le es presentado de manera adecuada. La madre, poniendo en juego su capacidad de adaptación, presenta el mundo al bebé de tal modo que [...] recibe al comienzo una ración de la experiencia de omnipotencia, lo cual constituye una base apropiada para su posterior avenimiento con el principio de realidad. Se da aquí una paradoja, por cuanto en esta fase inicial el bebé crea el objeto, que sin embargo ya estaba allí, pues de lo contrario el bebé no lo hubiera creado. Es una paradoja que se debe aceptar, no resolver», Winnicott, D. W., «El concepto de individuo sano» [1967] en *Obras escogidas III*, cit., p. 311.

suavizado contacto con la realidad externa compartida como una especie de «alucinación» (digamos que el nuevo realismo destaparía esa naturaleza alucinatoria de la revolución azul que involucra a los ciudadanos azules). Winnicott define el principio de realidad como el hecho de la existencia del mundo independiente a su creación y cuya aceptación resulta la desilusión que se basó en la ilusión omnipotente⁷⁴⁵. Se trata de una desilusión resultado de la aceptación del principio de realidad que, resultando profundamente desoladora, necesita de un ambiente que se ocupa de suavizar la gran conmoción que produce: así se desmarca de los parámetros omnipotentes de Klein para toparse con las acumulaciones de Arman y sus críticas al consumo, parodiando casi el cambio de un objeto subjetivo a otro percibido con objetividad:



Figura 102. *Venus azul* (S 41), Yves Klein, 1962, 69,5 x 30 x 20 cm

Figura 103. *Venus de dólares*, Arman, 1970, 80 x 35 x 27,2 cm

La irrupción en «lo real» es la promocional acometida hacia lo existente, la búsqueda de nuevas maneras o condiciones para relacionarse con los objetos cotidianos. Tales estrategias de un nuevo realismo parten de un proceso de finalidad discernidora: un objeto previamente existente al que se le aporta un nuevo sentido en su creación: por ello, se

⁷⁴⁵ Dicho proceso del que se habló especialmente en el primer capítulo debe realizarse de forma gradual y sostenida, sin cambios extremos considerables. «La desilusión (aceptación del principio de realidad) solo puede basarse en la ilusión». «A continuación puede introducirse gradualmente el principio de realidad, y el niño, que ha conocido la omnipotencia, experimenta las limitaciones que impone el mundo. Pero para entonces es capaz de vivir a través de otra persona, de emplear los mecanismos de proyección e introyección, de dejar que de vez en cuando sea la otra persona quien dirija, y de ceder la omnipotencia». Winnicott recalca el valor de la creatividad como conservación durante toda la vida de algo que en rigor pertenece a la experiencia infantil, en Winnicott, D. W., «Vivir creativamente», en *Obras escogidas III*, cit., pp. 326 y 328.

redescubre. Este sentido nuevo descendió de los cielos de Niza y, tras la ascensión del ser-kleiniano en un reinado omnipotente, el establecimiento de una base apropiada para la imperiosa revelación de una realidad compartida o del mundo tal y como es.

De esta manera el arte supera el estadio preambular relacionado con la imaginación o la fantasía, con la sensibilidad inmaterial precedente a la naturaleza del realismo material característico de su generación, generando auténticos espectadores intachables cuya (neo)integración, limpiando la enneguecedora purulencia sedimentada por el mundo falsario, ofrece una nueva manera de enfrentarse a lo «verdadero» y, permitiendo una nueva lectura a la relación entre arte y vida, el despertar de una inédita conciencia desde la prístina y auténtica forma de mirar recién nacida⁷⁴⁶. Con tal arranque, el enfoque comprende aquello posterior al antes que es previo al después: el presente. «Al revés que los que se centraron en la naturaleza material del realismo, él jamás separó el mundo específico del color, pigmento, espacio, esponjas, cuerpos humanos, vegetación y condiciones atmosféricas de la gran realidad del vacío que existe entre y más allá de la materialidad de las cosas»⁷⁴⁷.

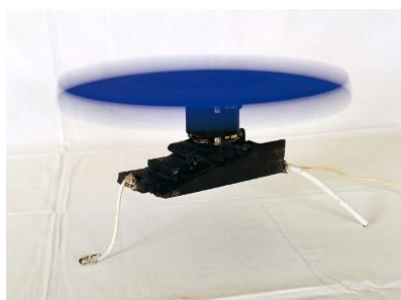


Figura 104. *Excavadoras del espacio* (S 13), Yves Klein y Jean Tinguely, 1958.

Figura 105. *Excavadoras del espacio* (S 19), Yves Klein y Jean Tinguely, 1958

Figura 106. *Metamatic n.º 10*, Jean Tinguely, 1959

La efectividad de la realidad del mundo tangible en el binomio Klein-Tinguely es considerable. Sus trepidantes *Excavadoras del espacio*⁷⁴⁸ (Figs. 103 y 104) emiten el

⁷⁴⁶ «[...] Si tenemos en cuenta que las ideas acerca de la realidad estaban cambiando de forma dramática como consecuencia de la Segunda Guerra Mundial, no nos debe sorprender el énfasis puesto en tratar de encontrar nuevos modos de percepción y nuevos conceptos de lo real. Así, más que sobre el sujeto pasado o sobre visiones asumidas del medio ambiente e ideas de la naturaleza humana por definir, la generación de creadores de posguerra buscó centrarse en el presente inmediato. Con fuerza, pero sin exabruptos emocionales, convocaban al mundo que les rodeaba». Stich, S., *Yves Klein*, cit., p. 207.

⁷⁴⁷ Ídem.

⁷⁴⁸ Un disco azul I.K.B se activaba gracias a un motor eléctrico comenzando a girar a gran velocidad sobre sí mismo, la «velocidad estática».

color a su ambiente gracias a la energía cinética activada al pisar un pedal. No se trata de la aceptación del principio de realidad transmitido por el nuevo realismo, ya que esta tiene que ver con una desilusión. Removiendo y perforando el espacio, las excavadoras se relacionan, todavía, con la acción omnipotente de Klein de su revolución azul. La estimulación de un circular chispeante monocromo azul como deseo de materializar el espíritu es la (re)llamada del soma a su psique y la veloz rotación del disco como seísmo en los contornos.

El color azul inmaterial presentado en abril de 1958 en la galería de Iris me había dejado... inhumano. Me había excluido de la sociedad del mundo de la realidad tangible. Estaba fuera de la sociedad, viviendo en el espacio, e incapaz de regresar a la tierra. Jean Tinguely me vio en el espacio y me comunicó por medio de la velocidad el camino de regreso volumétrico hacia lo efímero de la vida material. Esto es lo que llamo «salvación» por Tinguely⁷⁴⁹.

Precisamente, en su discurso-homenaje a Tinguely volvería a insistir en las calamitosas consecuencias de la personalización coercitiva producto de una integración psicosomática: el ego obsoleto: «[...] ahora felizmente ponen punto final a esta clase de arte abstracto que durante varios años ha precipitado peligrosamente a una generación entera hacia un vacío no-lleno, precisamente hacia lo que constituye la plaga moral de Occidente, la hipertrofia del ego de la personalidad»⁷⁵⁰. No obstante, en esta creación previa a la transición del nuevo realismo, aún queda hueco para la magia.

La forma circular, aunque inusual para Klein, se puede relacionar con una teoría que desarrolló en el texto *La tierra es plana y cuadrada*. En él sostiene que si la Tierra fuera realmente una esfera sólida en rotación, como se acepta generalmente, entonces todo el mundo y todas las cosas sobre su superficie saldrían proyectados al espacio. En vez de eso, se podría imaginar la Tierra como una moneda plana que gira sobre su propio eje, siendo su canto la superficie habitada. De acuerdo con este esquema, la rápida velocidad de rotación da la impresión de una superficie global; la superficie real es muy tangible, capaz de mantener sujetas las cosas por la fuerza de la atracción; y la tierra plana crea un vacío en su interior. El vacío estaba por tanto dentro y fuera, en el centro y rodeando completamente la Tierra. (Aunque Klein también proponía que la Tierra era cuadrada, se excusó de desarrollar esta idea alegando que se necesitaría un matemático para explicarla satisfactoriamente.)⁷⁵¹.

⁷⁴⁹ Véase MSS y 2288 y C 2310, archivo Klein: «Crónica de la exposición en colaboración con Jean Tinguely en casa de Iris Clert, y el informe de Iris Clert, «A propósito de una serie de malentendidos».

⁷⁵⁰ Este discurso en el que Klein elogia las máquinas de Tinguely en parte es motivado por su riña con Tinguely respecto a la autoría. Stich, S., *Yves Klein*, cit., p. 170.

⁷⁵¹ Stich, S., *Yves Klein*, cit., p. 151.

La desapacibilidad y devastación de la Segunda Guerra Mundial avivó, como indicamos anteriormente, un deseo vehemente de reparación, desenmarañando la condición «real» del objeto percibido, su auténtica identidad. El nuevo realismo reúne diversos modos para percibir el objeto en su principio de realidad zanjando toda separación entre arte y vida. Con la ruptura de los clásicos hábitos perceptivos, el ojo «virginal» del espectador advierte más fácilmente la ferocidad de los excesos consumistas o la caprichosa arbitrariedad hacinada. Esta contundente visión de la realidad, tan franca como crítica sensibiliza y encauza a un «hacer algo», esto es, reclama la contribución en la sociedad. Lo verdaderamente realista que se puede extraer del vacío es una capacidad para resistir la crudeza de esa realidad; para tolerar el cambio de un canibalismo azul eterno a una antropofágica apropiación global del objeto en su *usar y tirar*⁷⁵². Y ello es gracias a la confianza de nuestra bien nutrida *imago*⁷⁵³.

Y en esta renovación metafóricamente instintiva, el objeto da crédito al peso de responsabilidad tras la espiritualidad quebrada de Klein. La contribución es precisamente el alcance de una madurez por la comprensión de una situación decepcionante relacionada con una nueva percepción producto de la desilusión (el desecho caótico, lo repetitivo, desbaratado o fragmentado como evidencia de la realidad) del objeto que creamos en los principios⁷⁵⁴.

Klein, que acabaría implicándose tanto en el bando sublime y ridículo del arte⁷⁵⁵, anunciaba un cambio de era.

5. Aquí yace el espacio

Empezó a vivir con la sensación de que «el público» le desafiaba a llevar el mito hasta sus últimas consecuencias. Si se negaba a ello, sería considerado un «impostor». El mito empezó en un momento determinado a revelar su lado negativo.

⁷⁵² Hago especial referencia a la obra de Arman por dos razones: en primer lugar, era el más cercano a Klein dentro del grupo. En segundo porque si Arman es capaz de borrar la identidad constitutiva de uno o varios objetos para darle un carácter diferente o de reformular su significado, encajaría con la fase natural de desilusión o principio de realidad (la realidad del consumo) tras la omnipotencia artística de Klein y la huella y el mundo azul como transición hacia lo «real». Este es uno de los contrastes entre *El Vacío* (*Le Vide*, 1958) y *Lo Lleno* (*Le Plein*, 1960), considerando el rebosamiento inmaterial del primero.

⁷⁵³ Fuera del arte de Klein, esto es lo único que mantiene la concordia que lleva el espectador. Es la *imago* concorde interna capaz de enfrentarse a una finalmente apocada Discordia.

⁷⁵⁴ No se trata de una sumisión, sino de una resistencia.

⁷⁵⁵ Como señalaría McEvelley, Klein epitomizaba la «fetichización» de la unidad y la mismidad de Malévich y la multiplicidad y la diferencia de Duchamp. McEvelley, T., *De la ruptura al cul de sac...*, cit., p. 327.

Al principio había pensado solamente en las escenas victoriosas del héroe; más tarde el sacrificio final pasó a un primer plano. Estaba escribiendo un bello poema con su vida, pero el poema tenía un trágico final. Más pronto o más tarde tendría que enfrentarse a ello⁷⁵⁶.



Figura 107. *Aquí yace el espacio*. Catalogada como relieve planetario (RP 3), 1960, 125 x 100 x 10 cm

Figura 108. Yves Klein tumbado bajo *Aquí yace el espacio*, 1962 (Cat. 146). Fotografía de Harry Shunk

La legitimidad del artista dependía de la subordinación de su propia vida a la obra. Invocando al agujero de la figura del poeta⁷⁵⁷, Klein acabaría por percatarse de su inequívoca e inmediata muerte, cuyo vencimiento supondría la mayor demostración de confiabilidad total, pues su desaparición no es más que un cambio hacia otro tipo de existencia, el tránsito hacia una conmemoración perpetua. Con todo, Klein se dedicaría a redactar textos y documentos para escenificar míticamente su muerte con objeto de que fuera contada en la posteridad, exactamente como deseaba (nuevamente, el deseo de ser reconocido implica una apremiante necesidad de sentirse integrado).

Trazada como su mismísima tumba, *Aquí yace el espacio* es documentada con cuatro foto-performance⁷⁵⁸: en una de ellas Klein, tendido en el suelo como un cadáver, sepultado por su obra dorada, con una corona de esponjas azules, hojas de oro y flores artificiales colocadas sobre la superficie. En su manifiesto del hotel Chelsea establecía una conexión entre lo mortuario como compuerta hacia el trazo de lo inmediato, como

⁷⁵⁶ McEvelley, T., «Yves Klein conquistador del vacío», en *Yves Klein, 1928-1962. A retrospective*, cit., p. 38.

⁷⁵⁷ Nuevamente, recordamos la tragedia del personaje de Sebastian en *Suddenly last summer*.

⁷⁵⁸ La obra de *Aquí yace el espacio* fue creada en 1960. La sesión fotográfica la pondría en marcha dos años más tarde, el 30 de marzo de 1962 con Harry Shunk. El tema a tratar era la muerte. En primera fotografía, Klein coloca flores sobre la superficie dorada; otra, el mismo panel con hojas de oro cayendo; la tercera muestra al artista tumbado bajo el relieve, a modo de tumba y a Rotraut colocándole una corona azul. La cuarta es la que vemos en la Fig.108, en la que Klein aparece solo.

manifestación al margen de la forma, las tumbas y el registro del fuego y del sentimentalismo de la civilización. El devorador y feroz juego del eminente sepulturero con la morbidez *yoica*, el poder devastador de la flama arde en el corazón del vacío (la confiabilidad) como prueba irrefutable del triunfo sobre la muerte, de supervivencia.

Me he convertido en una especie de sepulturero del arte. [...] Algunas de mis obras más recientes son ataúdes y tumbas. Y al mismo tiempo yo lograba pintar con fuego. [...] Mi propósito, en suma, es doble: en primer lugar registrar la impronta del sentimentalismo del hombre en la civilización actual; y, segundo, registrar el trazo del elemento que precisamente había engendrado esta misma civilización, es decir, el fuego. Y todo ello porque el vacío siempre ha constituido mi preocupación esencial [...] en el corazón del vacío hay fuegos ardiendo. [...] el fuego es en verdad uno de esos principios auténticos que se contradicen [...] ¿qué me incita a indagar en el sentimentalismo a través de la fabricación de supertumbas y superataúdes?, ¿qué es lo que me lleva en busca de la impronta del fuego?, ¿por qué es necesario que busque el trazo en sí mismo? Porque todo trabajo de creación, sin considerar su posición cósmica, es la representación de una pura fenomenología —todo lo que es fenómeno se manifiesta por sí mismo—. Esta manifestación se distingue siempre de la forma, y es la esencia de lo inmediato, el trazo de lo inmediato⁷⁵⁹.

Para Stich, *Aquí yace el espacio* es la deducción natural del *Salto al vacío*, ya que forma parte de los preparativos para la muerte del artista. Si este último supone la ascensión del artista, el primero supone el testimonio de su enterramiento⁷⁶⁰. Pero, imaginemos, si este salto, si esta imponente elevación fuera también un desplazamiento desde el núcleo a la envolvente cáscara⁷⁶¹, el arranque inaugural hacia esa nueva forma de existir que toma carrerilla desde el sofocante pasado es también una mitificación de la muerte del *yo* psicológicamente manido para renacer en la conformidad. Pero es la obra la que revive póstumamente (el inusitado ser-arte de Klein), gracias al tránsito de su artista, dejando en

⁷⁵⁹ Klein, Y., «Manifiesto del hotel Chelsea» [1962], en Arnaldo, J., *Yves Klein*, cit., p. 86.

⁷⁶⁰ El cuerpo que contendría el verdadero ego de Klein (aquel que siempre trató controlar) está enterrado en la localidad de La Colle-sur-Loup a unos cinco kilómetros de Cagnes-sur-Mer junto a su madre y su tía.

⁷⁶¹ «Con la citada técnica el centro de gravedad del ser en la organización ambiente-individuo puede alojarse en el centro, en el núcleo más que en la cáscara. El ser humano que ahora estará desarrollando una entidad partiendo del centro puede quedar localizado en el cuerpo del bebé, pudiendo así empezar a crear un mundo externo al mismo tiempo que adquiere una membrana limítrofe, y un interior. De acuerdo con esta teoría, al principio no existía un mundo externo, aunque nosotros en tanto observadores, pudiéramos ver a un pequeño dentro de un medio. Lo engañoso que esto puede ser queda demostrado por el hecho de que a menudo creemos ver un pequeño cuando a través del análisis nos enteramos más tarde de que hubiéramos debido ver un medio que falsamente se desarrollaba hasta convertirse en un ser humano, escondiendo dentro de sí un individuo en potencia». Winnicott, D.W., «La angustia asociada con la inseguridad» [1952], en *Escritos de pediatría y psicoanálisis*, cit., pp. 138-139.

el mundo material los rastros de esa transfiguración. Aquí yace el espacio o, más bien, la memoria del introito perceptivo del espacio a través de la imaginación que se despojó de los grilletes cutáneos para volver a nacer y que conserva, en esa captación, la cálida y concorde luz. Se estimula la resurrección del ser-arte emergente en la adaptación del espectador⁷⁶² que reafirma y refuerza a su vez la supervivencia ambiental. En este ciclo es la *imago* la reclamante. El ser que emergió de ahí reside en los lectores, reforzando la supervivencia ambiental, cuyo apetito le resucitan una y otra vez: el lector es portador del hambre espiritual de la *imago* que nos conduce infinitas veces al retorno del ser-arte de Klein. De eso trata su gran salto hacia el futuro. Precisamente, el extracto siguiente de su manifiesto del hotel Chelsea podría ser interpretado como un salto hacia la personalización o una vocación de independencia:

[...] me propongo prepararme para el salto, después de recular algunos pasos, retrospectivamente, sobre el trampolín de mi evolución. Al estilo de un campeón olímpico de salto de palanca, con la técnica más clásica de este deporte, he de prepararme para dar el salto en el futuro de hoy, retrocediendo primero con la prudencia más extrema, sin perder nunca de vista este límite que hemos alcanzado hoy conscientemente —la inmaterialización del arte—. ¿Cuál es la meta de este viaje retrospectivo en el tiempo? Tan solo querría evitar que cayésemos ustedes o yo, bajo el poder de ese fenómeno de los sueños que describe los sentimientos y los paisajes que nuestro brusco aterrizaje en el pasado es capaz de provocar. Ese pasado es precisamente el pasado psicológico, el anti-espacio, que dejé tras de mí en el curso de las aventuras vividas en los últimos quince años⁷⁶³.

La ardua recapitulación de Klein sirve para limar la aguijoneadora relación entre dos realidades. Únicamente sería posible barrer las migas psicológicas reiniciando a un atento espectador y llevándolo a su personal jardín del Edén en el que la omnipotencia lumínica erradica cualquier rincón ignoto.

La liberación del espíritu como encomienda artística de Klein enciende también a una *imago* femenina cautiva extenuada por la solidez material. El «espíritu encerrado en forma-cuerpo», como señalaba McEvelley, es la gravedad que implica la personalización

⁷⁶² Una no-respuesta exterior a la obra conecta con la no-supervivencia del medio deseo. En su lugar, lobreguez y desecación. La aclimatación del espectador al azul (lector) y la subsecuente nutrición de su *imago* interna posibilita la reparación: el lector acepta ser canibalizado y a sobrevivir a la embestida azul para que el gesto reparatorio sea aceptado y se adquiera la responsabilidad para la compasión y la preocupación. El que cada ciudadano azul vea el estado o los pensamientos de sus vecinos implica, como señalaba Stich, un cambio en relaciones convencionales que transforma el concepto mismo de intimidad.

⁷⁶³ Klein, Y., «Manifiesto del hotel Chelsea», en Arnaldo, J., *Yves Klein*, cit., pp. 85-86.

de un «pequeño matón» deseoso de partir esos barrotes lineales y de boicotear su rigidez, su inflexibilidad, su rigor, sus sombras, su «envaramiento». Comenzando por un monocromo para ubicarse en un pasado o iniciación total previa a toda catalogación, nombramiento o concreciones representativas de las líneas constrictoras, la entrada física a un universo que espolea el crecimiento del ser⁷⁶⁴. No habrá ya herida infecta por donde brote la discordia responsable del detrimento lumínico-ambiental, sino el pacto armonioso de una nueva figuración sin contornos que es descolgada de la carne. La balbuciente *imago* del espectador como urdimbre inaugural que forma ese continente desconocido; que renueva el contenido paradisiaco y dichoso a base de la imaginación; que aspira a contribuir en la cotidianidad. Klein traspone el paisaje doméstico para el alcance de la plenitud. Así, el lector flota en la indefinida libertad posibilitada por el alumbrado perceptivo que proporciona el color, en la naturaleza de lo indefinible.

El mito fundacional de Klein es el resurtir del violento choque ambiental que establece las condiciones necesarias para una creencia en el mundo y que plasmará una impresión más suave para el principio de realidad: una base nueva de omnipotencia para comenzar a construir la vida en compañía de una luz que nos alumbre durante el camino o durante una fría noche, la confiabilidad de la *imago*, esa radiación indefinible y «esencia misma del arte invisible pero presente», que habita en la totalidad del espacio. El poder divino de la *imago* bien nutrida devuelve el sabor psíquico de un hogar sin fronteras, sin contornos, sin desgarros exógenos, nos susurra trucos para vivir imaginativamente en esa concatenación lírica con el espacio; no la contrariedad del dentro y fuera sino el oasis incluyente de sus opuestos, donde aflora la vida. No existe ya una separación discordante entre fondo y figura (los muchos y el uno, la realidad compartida y el individuo). Klein sacrifica su ser partiendo desde la matriz orgánica y fundible del monocromo desde la que imaginativamente renace y rehace la concordia de la nueva figuración azuleando el espacio. Gracias a esa transparencia ambiental, el panóptico Klein jamás sentiría vértigo frente a un vacío absoluto.

⁷⁶⁴ «Mis cuadros representan acontecimientos poéticos, o son más bien los testigos inmóviles, mudos y estáticos de la esencia misma del movimiento y de la vida en libertad que es la llama de la poesía durante el momento poético. Mis cuadros son las “cenizas” de mi arte». Klein, Y., «La aventura monocroma: La epopeya monocroma», en Ottmann, K., *Yves Klein: obras y escritos*, cit., p. 137.

En esa búsqueda que le devolvió al seno azul fue la simple realidad de su vida, como señalaba McEvelley, la que le conduciría al mito, asignándose el papel de «iniciado mayor» para adquirir y abrir al mundo a una sensibilidad plena y, apelando a esta promesa de un nuevo ser-arte, Klein levita hacia lo inmaterial desde lo material consagrado por la luz. Y como integrantes de ese revolucionario torrente azul principiado y vertido por el artista, la abierta contemplación de su lector acelera el ascenso del ser-arte, retornando una y otra vez:

A través del arte absoluto, es decir, a través de la iluminación viviente en la que me convierto encerrándome en las esferas de la creación artística y sumergiéndome en la ilimitada sensibilidad eterna del espacio, regreso al jardín del Edén. Estoy seguro de ello, y esta es la causa por la que deseo cada vez más, en mi arte, rechazar la ilusión de mi personalidad, el carácter efímero de lo lineal, el sereno y estructurado factor psicológico. Deseo ser un hombre cuerdo, sólido, normal, muy normal dentro de la naturaleza tangible, y vivir en completa sensibilidad, en completa confianza, participando continuamente de la inmensa alegría de ser la vida misma, la vida eterna, exactamente como los pintores impresionistas figurativos y todos aquellos que han amado la vida sencilla, llena de una poesía auténtica y honesta: con el caballete, los colores y los lienzos sujetos bajo el brazo. Evidentemente, sigo adelante en el camino hacia mi tema, que es el espacio, el espíritu puro, aunque, por otra parte, comparte la misma esencia que el paisaje campestre o las maravillosas cosas que amaban nuestros genuinos pintores del pasado⁷⁶⁵.

La muerte de Klein⁷⁶⁶ sigue sujeta a rumores y comentarios, especialmente aquellos referidos a la película *Mondo Cane* que acabaría por «romper su corazón»⁷⁶⁷. Si su desaparición abre paso a un viático-azul o a una no-supervivencia de su ser-arte tras ser devorado por espectadores de enlutadas *imago*s, el ambiente se ha excluido, se ha marchado y, el Edén queda sujeto a una recesión. La discordia habría ganado. Si, por el contrario, la autocrucifixión de Klein es poéticamente una *imago* femenina que solivianta contra el ego «tachado» para ascender como un ser-arte (azul) en absoluta y panegírica

⁷⁶⁵ Ibídem, p. 144.

⁷⁶⁶ Contribuyó a su infarto su estado general de ansiedad debido a una obsesión por ser reconocido y el consumo de drogas (inyecciones de calcio, anfetaminas) para mejorar su concentración y su productividad (resistiendo durante varias noches sin dormir). Stich, S., *Yves Klein*, cit., p. 36.

⁷⁶⁷ «Según puede leerse en la web oficial del artista, el 12 de mayo de 1962 asistió al estreno de la película, de donde salió contrariado y muy humillado por el retrato desnaturalizado que se ofrecía de él y de su obra. Su secuencia había sido reducida a solo cinco minutos en el montaje final y aunque comenzaba con la *Symphonie Monotone*, el acorde en Re mayor continuo y sostenido pronto se veía interrumpido, contraviniendo lo acordado, por el tema principal de la banda sonora, una melodía comercial de aire romántico. [...] Unos días después, el día 6 de junio, fallecía en su domicilio parisino de la calle Campagne-Première», en Díaz Cuyás, J., «Mondo Cane: Yves Klein entre caníbales», cit., pp. 9-10.

concordia ambiental (azul), Raymond no se equivocaba al describirlo como «un destino que le había marcado desde el día en que nació [la autocrucifixión de Yves]»⁷⁶⁸. Si la primera opción es la muerte «tajante», la segunda es una transformación aglutinable. Y si para la visión romántica de Tinguely su muerte fue bella poesía, esa poesía callada es más una (re)creación de la personalización desde la restitución al estado anterior. Por ello, es un retorno mito-poético, una vuelta al hogar, casa-inmaterial.

En la inauguración de la exposición conjunta *Visión en Movimiento-Movimiento en Visión* en 1959, Klein se coloca en el lugar que le adjudicaron para su obra. Permanece en pie un tiempo, recita un pasaje de Bachelard sobre el color azul y, después se marcha. Ese espacio «vacío» que deja es su obra: «una vibración suspendida en el aire, un magnetismo incorpóreo con el diseño de su ego en las ondas»⁷⁶⁹. Esa vibración es la confiabilidad de la *imago* femenina perfectamente adecuada al deseo de Klein de eliminar lo visible en el arte, a la transición de una presencia tangible (patente en la lectura del azul de Bachelard) a lo inmaterial, cuya vibración percibida en el ambiente por el espectador es sintomática de vida y salud. Esa es la ilusión etérea fruto de un azul celestial desmaterializado de Bachelard: «[...] la fusión del sueño que se encuentra en un universo tan poco diferenciado como sea posible, en un universo azul y dulce, infinito y sin forma, con la menor estructura posible». Esta es la evolución de las pinturas monocromas al vacío que, sacramentalmente, sin fisicidad perpetúa su naturaleza en sus discípulos, aquellos a los que Klein presenta el nuevo entorno de manera adecuada, como el advenimiento de un nuevo realismo (lo que supondrá una omnipotencia abrogada). En la impregnación del entorno y de la gente, en la atrevida apropiación de la historia del arte incluyéndola en su propio reino-omnipotente, Klein exorciza a la discordia, la gran poderosa de la discrepancia entre lo interno y lo externo.

Se desvela la epifanía de Klein, desentrañando el enigma caníbal que le permitiría modular una utopía luminosa y consonante respecto a la ligereza de un yo (un yo anhelante de libertad y desembarazado del peso de una *imago* muerta). Como señalaba Ribettes, «Una epifanía es una irrupción incorporal paradójica, viva y libre de la dependencia de la materia. Una sensación de iluminación, un aura diáfana, una radiación incorpórea, una plenitud casi intangible. Klein engendra una armonía que nace,

⁷⁶⁸ McEvelley, T., “Yves Klein conquistador del vacío” ..., cit., p. 30.

⁷⁶⁹ Ibídem, p. 34.

extrañamente, del fondo inmaterial del tiempo y del espacio: un espaciamento del tiempo»⁷⁷⁰. La fabricación de un hábitat que conviva con el ser-arte cuya somatización azul sea vaporosa y acariciante; el arte como medio para invocar una presencia o potenciar de un modo realista el estado del ser que implica tanto al artista como al espectador.

El artista, como autor de esa obra, como su público, se encomienda a su creación, a su obra que continúa, al ser-arte que ha iniciado su anábasis, a su *imago* abarcando la totalidad. Como decía Restany, Klein no pintaba por pintar, sino para revelar su verdad, la cual solo puede ser captada entrando en su juego. Y el esparcimiento de Klein consistía en vivir, ensanchar felicidad adámica adicionando sus allegados azules a su Edén para reconquistar su propia felicidad, aunque para ello deba lustrar el cariz de su atmósfera y el suyo mismo. Con una formidable convicción trataría de resucitar y preservar esa sensación de vivir, re-conociendo el acto creativo.

[...] que todo sea maravilloso, dentro de mí y en todas partes. Quiero crear interminablemente un permanente estado de felicidad, de libertad totalmente redescubierta y de profunda alegría gozosa porque estoy vivo⁷⁷¹.

[Sobre el teatro del vacío] «mi deseo es que en este día reinen la alegría y lo maravilloso, [...] el placer de ser, de vivir, de pasar momentos maravillosos y de comprender, cada día mejor, la belleza del momento presente»⁷⁷².

Deseo ser feliz, aunque en realidad no lo deseo porque ya lo soy⁷⁷³

⁷⁷⁰ Ribettes, J. M., *Yves Klein contre C.G. Jung*, cit., p. 104.

⁷⁷¹ Klein, Y., «L' aventure monochrome», en *Écrits*, p. 254. Citado en Ortiz-Echagüe, J., *Yuri Gagarin y el conde de Orgaz...*, cit., p. 139.

⁷⁷² Klein, Y., *Dimanche*, cit., p. 1. Citado en Ortiz-Echagüe, J., *Yuri Gagarin y el conde de Orgaz...*, cit., p. 139.

⁷⁷³ Klein, Y., «L' aventure monochrome», en *Écrits*, p. 254. Citado en Ortiz-Echagüe, J., *Yuri Gagarin y el conde de Orgaz...*, cit., p. 139.

CONCLUSIONES

Las conclusiones que se han indicado a lo largo de la Tesis gravitan en torno a la gran obra maestra del pintor Yves Klein: su identidad artística. Con el propósito de establecer nuevas posibilidades interpretativas referentes a las ideas sobre arte y salud en Yves Klein, la investigación trató de profundizar y reconocer a esta forma de ser que es hacer arte y se impregna en la atmósfera, para lo que se han utilizado las teorías y las reflexiones de D.W. Winnicott pertenecientes a la interrelación relativa al estadio primerizo del ser encaminado a la integración del “yo-soy”. Igualmente, la investigación ha tratado de abrir nuevas vías metodológicas concernientes a la aproximación a la obra de arte.

Partimos de una configuración ambiente-individuo, esto es, de una organización en la que prevalece una continuidad fusional entre bebé-madre/ambiente como unidad inicial y como entorno facilitador para la subsiguiente formación de la unidad individual o integración del yo. Aplicando la metodología psicoanalítica relacional nos acercamos a la gestación de una actitud, a la formación básica de una individualidad impoluta o ser-arte que enfatiza la relación del perceptor con la producción artística de Klein. Bajo este prisma, tratamos de localizar un ambiente pletórico de vida para teorizar y redefinir el uso del cuerpo femenino en las acciones antropométricas, considerando las críticas y los discursos que comprenden la belicosidad entre la línea y el color, la equivalencia entre el monocromo y el vacío y que facilite la apertura hacia nuevas posibilidades para captar la presencia de un espacio pictórico invisible.

De manera preliminar a la creación de ese ambiente en la que emerge el ser artístico que impregnará la atmósfera, la Tesis ha utilizado la unidad fusional real de Yves Klein-Marie Raymond como guía y prototipo de continuidad-inmediación ambiental. En primer lugar, recordamos que la marcha de Marie Raymond y de Fred Klein tuvo lugar durante las primeras fases de personalización de Yves Klein (“yo soy”) y la dura presentación del principio de realidad, excediéndose dicha separación en el lapso de tiempo adecuado y afectando a su incipiente yo-piel. En dicha fase, la madre debe permanecer disponible física y emocionalmente a lo largo del tiempo sosteniendo una situación en la que el bebé experimenta intensas angustias relacionadas con los impulsos instintivos a los que tiene que “sobrevivir”, a fin de que el pequeño pueda relaborar y renovar la relación con la madre tras dicha experiencia. Así, tras la integración del yo en el pequeño, esta estructura es puesta a prueba comenzando a ejercitar el control sobre el impulso instintivo y

surgiendo la preocupación a partir del reconocimiento de un elemento destructivo derivado del impulso de amor-cruel primitivo (esto es, la agresividad surgida a partir de la descarga muscular involuntaria en la primerísima etapa de desarrollo del bebé).

Partimos de la hipótesis de que, en la “sustracción” de Raymond y de su pecho, esto es, de la fuente del *sucer* de la pintura, se localizó una brecha relacionada con una discordia que afectó a la calidad fulgurante y a la capacidad filtrante del ambiente. Sostenemos que la integración y personalización de Yves Klein supondría una disposición cismática: el alejamiento de la forma de existir originaria a través de esta distorsión ambiental. Su recién conocida piel (aquella por el ambiente le “excluye”) opacaba e indisponía el espacio, lo que le llevaría a buscar afanosamente una nueva manera de existir de piel rasa, invisible y habitante de una realidad cuyos ciudadanos encajaran el canibalismo sin sucumbir. Dicha exploración ha quedado ilustrada en su producción artística, especialmente las ideas relativas a:

- a. La línea
- b. El color
- c. El bloque del pincel
- d. El canibalismo
- e. El ambiente-azul

Como hemos señalado, la desunión súbita de la unidad articuladora original incide en el desarrollo instintivo y en su proceso integrador. Así, esta Tesis suscribe el peso material-corporal, a partir del envés especular ocurrido durante la infancia de Klein y su influencia respecto a las divergencias hacia la composición y la línea (tales observaciones, como se ha señalado durante la investigación, son referidas por sus propios allegados). En primer lugar, si bien Klein arguye en contra de la línea como motivo del arte paternal, sostenemos que igualmente rememoraba la cargante y lacerante piel que contiene su yo, por el cual sería apartado. El rechazo a la línea es un rechazo a su piel arcaica, una recta que ahuyenta al espacio original y modifica la sintonización ambiental. Por lo tanto, la línea es la opresiva personalización de Klein enemistada con un ambiente de separación o falla tajante de Raymond que origina a la discordia. Como se ha señalado en la investigación, el mismo artista relacionaba las líneas con el esqueleto (los huesos como líneas del cuerpo), el intelecto, la razón, la carne, el academicismo y todo aquello creado *tras* el pecado original o caída del hombre, a diferencia del espíritu o pura sensibilidad que, estando vinculada a lo físico y emocional, resulta ser independiente. Como argumento

central, la Tesis ha interpretado las palabras de Klein como una integración psicosomática transcrita a motivos artísticos y a la pintura matérica, en la que la línea funciona como soma hermético que encarcela al color-psyque: el ambiente azul original (el cielo nizado) se descolora, lo que principia su búsqueda. A partir de esta situación, el máximo objetivo de la Tesis ha sido reconocer una mecánica inter-relacional madre-hijo en el logro de una atmósfera en total e íntima adhesión a una existencia emergente. Para ello, se ha resuelto que el color como destrucción de la unidad sanciona la lógica distributivo ambiental que aplica la línea referente a una personalización y consolidación del yo. La laceración lineal implicaba una exclusión, cuestión que extrajimos del alejamiento del “afuera” en su temprana fase, esto es, del ambiente confabulado con el artista en sus fases primerizas. A ello hemos sumado las connotaciones “turistas”, huidizas, peregrinas y transitorias de la línea frente a las de un color que “mora” o que “reside de manera habitual” en el infinito.

La correlación entre monocromía y la unidad fusional característica de la dependencia absoluta del ser humano no es nueva en absoluto. Afirmamos que el caso de Klein aporta más sentido a esta perspectiva, considerando a la línea como motivo disgregante o discorde de esta relación original. Por otro lado, la presentación de dos colores diferenciados como el inicio de la pintura es, para Klein, exponente de un régimen cruel en el que los elementos fuertes prevalecen sobre los débiles: la muerte en vida. El monocromo, con su poder irradiador, es más apto para la presentación del principio como suma de principios en el que el ser existe embebido en el ambiente, indiferenciado con él. El sentido de pugna que sugiere la presentación de dos colores revela connotaciones discordantes similares a los que suscita la línea y, por lo tanto, está todavía demasiado vinculado a la mirada habitual de la estanca personalización academicista, resultando así inadecuado para un nuevo comienzo. Igualmente, dicha unidad original o sensación de continuidad en el espacio ambiental se explicita significativamente en el cielo como cuna del ser y en las significaciones de un color como “sensibilidad indefinible, sin forma y sin límite”, esto es, bajo elementos propios de una personalidad no integrada. El azul inventado o I.K.B. se encuentra más allá de toda dimensión, en la vastedad pre-psicológica que conexiona en el cielo y el mar, suscitando lo más abstracto de la naturaleza visible. Analizamos el profundo origen de ese azul irrigador de magnitud expansiva y evasora con el que el artista se identifica, más allá del cielo. Aportando una sensación de continuidad en el espacio ambiental, la amplitud rompe el centro en el que

se situaba el ego y provee el surtido necesario para el establecimiento de la especial atmósfera envolvente dedicada a refinar la percepción del ser emergente.

Si las líneas se desdibujan en el monocromo potenciando la continuidad y la descentralización del yo, establecemos que la acción antropométrica equivale al proceso que facilitará y asentará la integración del nuevo-ser emergente. Para abarcar la envergadura de la huella azul, recordamos que:

- La renuncia del ego impuesta por Klein responde a un reingreso al primer estadio del ser y es requisito indispensable para la renovación de una identidad en concordia ambiental.
- El color permite desmontar el ego arcaico a través de la disolución de las formas o contornos (líneas psicológicas que definían el yo). El monocromo, tal y como apunta Ribettes, es la desmaterialización de lo figurativo y la interacción hacia el mismo supone una descentralización psicosomática.
- La percepción del azul, dada su longitud de ondas se presenta como el color del “amanecer” vital del organismo.

La primera conclusión importante referida a las sesiones antropométricas es que éstas se sitúan en la ruptura de la unidad psicosomática que comprendía la liga pintor-pincel, para así volver a comenzar con una nueva “unidad-artista” a través de un desarrollo integrador afín al de la primeriza existencia humana y adecuado a la salud. En primer lugar, esta imagen del pintor que sostiene el pincel equivale a la personalización tradicional que Klein trataba de combatir y que, además, tomó forma en el oficio de ambos padres, lo que fue motivo del alejamiento ambiental. Sabemos que la separación de Klein hacia los “pinceles psicológicos” sirve para remarcar su alejamiento del ego y de la marca gestual en el soporte. Sostenemos que, si el monocromo supone la destrucción de la unidad, el pincel viviente femenino hiperboliza este proceso y afirmamos que es susceptible de presentar una no-integración en la separación física hacia el artista, adecuándose al estadio primerizo de fusión ambiental en el que el pintor necesitaría la adaptación de un ego auxiliar femenino. La no-integración equivale a la descentralización psicosomática en la que el pincel viviente actúa como una elaboración imaginativa del funcionamiento físico creando experiencias y potencialidades para una nueva integración del ser-arte. Igualmente, este sustancioso pincel-femenino sostiene un color extraído del ambiente semejante al de un específico cielo despejado, suscitando connotaciones laxas y fluidas

propias de un estado no-integrado o fusional entre el bebé y la madre-ambiente. Esta fusión se expresa en la adecuación del pincel ambiental que hace que éste forme parte del artista. El objetivo ahora será redefinir esta unidad-artista, ver las características y verificar la acogida ambiental.

De modo que, localizamos el proceso de no-integración en:

- a) El uso de un cuerpo femenino-pincel viviente, que remarca la descentralización desde el estrato inicial del ser anterior al hacer que caracterizará el futuro “yo-soy-artista”.
- b) El traje de smoking de Klein, la desnudez del pincel viviente y la distancia entre ambos, acentúa, por un lado, la ruptura de límites de la concentración o unidad del “artista que sujeta el pincel” y, por otro, la omnipotencia del mismo artista como creador que controla los pinceles.
- c) Igualmente, en ese azul profundo descubierto en el mar y en el cielo de Niza que renace en el I.K.B. como cualidad de lo expansible y que se localiza en el bloque del pincel femenino. Recordamos que lo monocromo, que no anula lo figurativo sino que lo desmaterializa (la descentralización psique-soma), procede del cuerpo, de la carne, existiendo, por lo tanto, una identificación hacia el azul que confluye especialmente en ese bloque vital nutritivo.
- d) El presente continuo metaforiza el afianzamiento de la confiabilidad de la estabilidad de la acción o acontecimiento de la continuidad existencial del ser necesaria para la salud que señala la transición al yo-soy, desligándose de los tiempos verbales. La *imago* “está permaneciendo” por siempre viva.

Esta organización original del ser o continuidad en la acción antropométrica es igual de invisible a nuestros ojos que en el retrato de Fred Klein. Por lo tanto, nuestra percepción tradicional no es más que el trampantojo de la auténtica obra. La relación fusional es la inmersión en el color-ambiente, con el cual el artista se identifica y del que emerge concentrándose en el “bloque” para reconocer la huella antropométrica externa.

El artista estimula el pecho-bloque nutricio y vital, mientras que el pincel viviente siente e interpreta en sus movimientos sus deseos, a través de una adaptación extrema que proporciona al artista la creación de ella misma, aportándole la ilusión de que la huella azul nacida en lo tangible es creada por él y posibilitando la relación con la misma y con todo objeto-persona-ciudadanos igualmente azules, puesto que estos conformarán los

elementos externos del Edén particular de Klein. Su mundo azul, su revolución creada a partir del poder de la imaginación de un nuevo ser-integrado.

De modo que, si la antropometría da constancia de la no centralización entre la psique y el soma, y el pincel-viviente actúa como ego auxiliar de Klein para la presentación del mundo azul o huella a través de una elaboración imaginativa del funcionamiento corporal concentrado en el bloque nutricio y vital, la misma huella externa que implica la integración formula a su vez lo que el artista crea realmente: la percatación de un nuevo self o individualidad prístina, la forma de ser o el principio de la identidad como gran obra artística. El pincel posibilita la ilusión del contacto y las huellas, que no son sino testigos que verifican esa auténtica creación, son el primer atisbo de una nueva neo-figuración externa sin contorno (sin líneas separativas y disgregadoras) y que debe (esta vez, sí) permanecer para la reparación del instinto o del canibalismo.

Por lo tanto, la consecución de arte y salud parte del monocromo como fusión y se concentra en una realidad animada bullente en el nutricio bloque del pincel femenino, cuya telequinesia implica su adaptación (el pincel interpreta lo que Klein le pide, desplazándose de acuerdo a su necesidad), produciendo la sensación de omnipotencia exaltada en la figura del artista. Como condición importante, hemos señalado que Klein siempre se sentiría más cercano al estilo figurativo paterno que al abstracto materno. Igualmente, siempre se sintió movido por un espacio de propiedades similares a la naturaleza campestre o playada que inspiraba a otros grandes artistas de antaño. Dicho espacio es el motor fundamental para la consolidación de la forma de ser-arte. El pincel-femenino, como intermediador, es la transición que presenta el mundo creado-afuera y el adentro del ser-artista. El pincel, al igual que Raymond, es el que se encarga de presentar el mundo.

La figuración desmaterializada por el monocromo procedente de la carne conduce a lo inmaterial. De lo inmaterial como una presencia viva no visible y más cercana a lo figurativo, se desprende que se trata de un signo de confiabilidad natural de una presencia previa y estable del azul (el color conduce a Klein a trabajar con pinturas invisibles), y de un camino hacia la independencia y fortaleza de la *imago* interna bien nutrida de azul que sobrevive. Los trabajos inmateriales de Klein ofrecen la parte más madura de sus trabajos, en la medida en que existen autonomizándose del azul salutíferamente. Para Winnicott, la independencia se relaciona con un medio ambiente interiorizado y con la capacidad de

vivir sin el cuidado ajeno. El éxito de la impregnación interna azul es lo que llenará por siempre el vacío y la *imago* interiorizada que late en cada espectador marcha ahora por el mundo liberada. Por lo tanto, el monocromo originado en la carne que causa lo inmaterial o la confiabilidad es una expresión orgánico-artística de la potencial independencia de una nueva individualidad. La presencia inmediata y constante del azul hace que permanezca incluso en su infinita distancia, puesto que la *imago* estará por siempre viva y a salvo en la realidad interna.

Derivando hacia la eclosión de la nueva identidad integrada, tras la marcha del pincel y la subsiguiente percepción hacia la huella que permanece, queda la reflexión sobre cómo abordar este cambio. La conclusión fundamental de la investigación radica en que la actitud del artista y la “acción viva” precursora de la performance de Yves Klein, guarda un precedente afín a una primera existencia “fusional” orgánica, necesaria para reformar y establecer nuevas formas de mirar que traspasen los límites fronterizos impuestos por los marcos o la pintura de caballete de carácter más tradicional. Se renueva (o renace) la figura del artista en el reconocimiento ambiental, que depende de la supervivencia.

La producción artística es el adyuvante que posibilita la conversión y el sustento de un ser. En ese aspecto, sus obras son las cenizas de su arte. La consolidación de esa actitud fundamental e inédita depende, como hemos señalado, de la supervivencia del medio. Con ello, entramos en la siguiente parte importante de la investigación: la búsqueda del re-conocimiento que permita a su obra magna o ser-arte sentirse real. Como hemos señalado, la “arrancada” de Raymond tiene lugar en un momento de pujanza de las experiencias instintivas basadas en las personas amadas. Este revuelo repercute en la espesa piel del yo arcaico de Klein y en el pasaje de la crueldad a la preocupación por el otro, fundamentando la existencia de una brecha disorde que emponzoña la luminiscencia ambiental. Se ha interpretado el reconocimiento de la discordia como una cuestión fundamental para el artista, relacionada con una falta de control, tal y como relataría en su diario el propio Klein durante la época en la que trabajaba en la preparación de colores en una tienda de marcos, momento en el que “se hizo la luz a sus ojos”. Como punto neurálgico de esta investigación, se ha señalado que la discordia es el resultado de una personalización que simboliza opacidad, línea, distanciamiento y laceración, pero su reconocimiento también es la oportunidad para ascender y alcanzar a la concordia. Juzgamos que la discordia es la elaboración imaginativa de un objeto malo resultante de una experiencia instintiva y su reconocimiento es una manera de comprender la falla

ambiental no gradual que perturbó e incidió en su control (el pecado) tomando la forma indeterminada e informe de un espíritu (el Espíritu de la Discordia). Ese pecado ancestral, para Klein, se expresa con el instinto o infausto mordisco que propició la exclusión del ambiente paradisíaco o Edén. En el plano artístico, tras el pecado, el color o espíritu universal es esclavizado, confinado debido a la tiranía de la línea (somática) lacerante. Llegamos aquí a la otra parte importante tratada en el capítulo tercero de esta investigación: el canibalismo como forma de ser(haciendo)arte, el inaugurador de la era de paz del Edén Azul consecuencia de la supervivencia del ambiente.

En primer lugar, el “fuego devorador” en el plano artístico trata de purificar y compensar la acción de la discordia (separación o repudio) estimulando un canibalismo que traerá paz o una forma instintiva creadora de ricas experiencias. Las pinturas de fuego, productos que han resistido la acción flamígera y el paulatino surgimiento de la huella antropométrica durante un apetito feroz, corresponden a un re-conocimiento del ambiente que sobrevive a la acción de la llama. Sostenemos que las pinturas de fuego, como partes parciales femeninas, ejemplifican una disociación temprana de este ser-arte que, ligado a concepciones reparadoras, posibilitarán la integración salutífera que conjugue a la madre-ambiente (huellas azules) y madre-objeto (huellas quemadas). La primera responde a la protección de un efecto voraz y al cuidado ambiental, mientras que la segunda satisface su voracidad a la cual debe sobrevivir.

Estimamos que, si el canibalismo artístico de Klein prueba la cohesión y la estabilidad del espacio, esa tinción global de azul no es más que el éxito de una integración característica del “ser comido”. La puesta a punto para la integración de este ser-arte y de la nueva disposición de la salud-artística requiere la supervivencia del medio circundante y la bendición que reconozca a este ser.

El giro impetuoso y caníbal del ser artístico equivale a una no inhibición de la experiencia instintiva y ello se debe a una reparación, a un afán constructivo, cuyo éxito depende de la continuidad ambiental (o de la presencia sostenida de la madre), lo que generará libertad para amar (considerando la equivalencia entre amar y devorar). Precisamente, es la presencia sostenida de la madre lo que permite que el bebé seleccione lo “bueno” y soporte la culpa ante la situación intolerable de su descarga instintiva. Como señala Winnicott, la libertad instintiva es la que promueve la salud corporal para que, gradualmente, se infiera un autocontrol del curso del desarrollo de socialización. La transacción entre las exigencias del ser-arte y las del mundo externo tratarían de provocar

el menor daño, esto es, de establecer una Concordia. Es el nuevo Jardín del Edén, donde el ser humano vive libre de culpa, el color puro relativo a ese espacio habita y resarce la letalidad de Discordia.

Para Winnicott el material onírico se forma a partir de la primera realidad interna acompañada del mundo externo. La primera zona del ser-arte soñó un azul de Giotto/cielonizado (cielo firmado por Klein) que resbalaba por el nutritivo bloque del pincel entregado a la presentación ambiental de la huella. Klein trataría de impregnar el mundo con su primer ensueño. El azul será el constitutivo, en el recorrido hacia la integración consolidada, de la primera realidad interna del bautizado yo. Por lo tanto, el color como materia en estado primordial transmitido al espacio, evidencia una forma de existir originaria y naciente a partir del sostén vital del pincel introductor de una nueva realidad concordante al primer sueño o espacio interno. Así, establecemos que:

- El pincel viviente se ofrece como soporte de un azul creado, se entrega a la presentación del arte naciente y neo-figurativo.
- Si la eclosión de la huella indica igualmente la emersión del ser-arte y la integración, el azul inaugurará el nuevo espacio interno y externo.
- La formación e impregnación de la realidad interior testifica el grado de receptividad, tolerancia y firmeza del espectador.
- La receptividad del espectador implica la entrada en el área de omnipotencia, al igual que lector-ciudadano azul.
- El ciudadano azul es aquel que sobrevive al canibalismo como forma de acoger y de dar significado, en sus diferentes formas de expresión, a la agresividad-amor (amar-devorar). Con ello, se integra y se consolida la creatividad en el ser y en su Edén (creador del mundo).
- Gracias a la entrada al mundo del color se asienta una *imago* viva dentro del lector de un modo que un cuadro figurativo pasado no podría proporcionar al ser ejecutado desde estructuras o bases añejas sin partir de una fusión ambiental y espacial del color (tal y como demuestran las esponjas).
- Esta *imago* consolida la complejidad del ser-arte, ya que testifica la recepción adecuada, un reflejo del mismo, un reconocimiento o bendición. Por lo tanto, interpretamos el lector-ciudadano azul o espectador de Klein y su bendición ambiental que se dejan crear por la obra, por el ser-arte, gracias a la recepción positiva que valida su existencia, la nueva forma de ser o identidad en el arte.

- Igualmente, la Revolución Azul de Klein, su Edén particular, se caracteriza por una intimidad que elimina los contornos permaneciendo la realidad esencial de la carne que contiene el elemento de vida, sin renunciar a la figura que concentra la esencia.

Tal y como afirmaría el propio artista, el azul creado por éste formaba parte de la realidad externa. El ser-arte levanta ese nuevo mundo mientras conforma su propia identidad únicamente en la medida en que es proporcionado por el pincel. Así, además de esta gran obra de Klein, señalamos un espacio intermedio entre la realidad e imaginación, donde aflora la “transicionalidad”, un fenómeno intermediador de la realidad interna y la externa y el gran distintivo de la salud. Si la acción antropométrica es el paso de lo fusional o de la no-integración a la presentación del mundo tangible externo en concordia con el nuevo interior, la tercera tópica que corresponde al juego, al sueño y a la experiencia cultural se centra en la misma acción del pincel-azul, funcionando como nexo que enlaza a Raymond y a Klein. Este utensilio pertenecía a la realidad externa y al ámbito profesional materno, y gracias a la presencia efusiva de la madre aportaría vida al objeto transicional. De modo que, apuntamos a que el animismo del pincel impregnado de un azul fusional-ambiental inventado por Klein, que se mueve entre el *sucer* de la pintura y la realidad tangible o relación verdadera del objeto y que permite la unión en la separación, es símbolo de objeto transicional⁷⁷⁴. Llegamos, pues, a la cuestión sobre el tipo de relación que Klein mantiene hacia los pinceles-vivientes y sobre una adherencia fetichista hacia el pincel por parte de Klein. Nead interpreta que el pincel viviente inexpresivo y pasivo, fetichiza el cuerpo. Si el pincel permanece al margen de la acción no existe una identificación ni una adaptación activa a las necesidades del artista por parte de la modelo, por lo que la apercepción se ve obstaculizada. Por el contrario, si el pincel-modelo toma consciencia de las necesidades del mismo artista en la identificación y permite que se genere la ilusión y que la psique interactúe con el medio, el concepto de fetichización falla, puesto que el objeto transicional es el símbolo de la confianza generada en dicha identificación que elabora la ausencia de la madre (lo que se efectivizaría en el vacío)⁷⁷⁵.

⁷⁷⁴ Efectivamente, todos los objetos impregnados de azul-ambiental son susceptibles de ser objetos transicionales.

⁷⁷⁵ «El proceso histórico que depende de ser visto: Cuando miro se me ve, luego existo. Ahora puedo permitirme mirar y ver. Ahora miro en forma creadora y lo que apercibo también lo percibo. En verdad no me importa no ver lo que no está presente para ser visto». Winnicott, D.W., en «Papel de espejo de la madre y la familia en el desarrollo del niño» [1967], en *Realidad y juego*, cit., p. 183-184.

Lo transicional es aquello que posibilita el paso de una fusión a una relación con algo externo e inédito que le reconozca y le permita sentirse real. Klein trató de buscar formas para que el ambiente le devolviera algo de sí. Este es el espacio virtual entre el *sucer* de la pintura y la inédita relación con un arte que acabaría por derrocar la Escuela de París a la que pertenecía Raymond.

El pincel impregnado de azul I.K.B es la pugna contra la pérdida del cielo original de Klein tras ser asediado por intempestivos pájaros. Alucinación, símbolo y principio de realidad pretenden aunarse en la producción artística para validar el ser-arte y su fundamento es activar un azul marino-cerúleo nizado en el animismo del bloque nutricional de un pincel femenino, el cual posibilita la ilusión de que todo objeto externo sea una alucinación real⁷⁷⁶.

Lo transicional une en la separación e, igualmente, la ausencia materna no causa inquietud o congoja gracias a la representación interna o imagen mental: la *imago*. Nuestra *imago* azul es lo suficientemente fuerte para no disiparse gracias a la impregnación azul y a la vida del pincel que posibilitó la creación de la huella. El mundo teñido de azul es reflejo del estado interno, de su autenticidad y, especialmente, de su libertad, puesto que en el interior del ciudadano azul, el color salió de la jaula.

La neo figuración sin contornos es la continuidad concorde entre el adentro y el afuera de la creación kleiniana, el Edén en que todos ven el interior de los demás, el mirar dentro del otro, explorar su interioridad y emociones. Precisamente y, como Winnicott señalaba, lo que ocurre en el mundo interior del pequeño se vincula al mundo interno de la madre. Ambos se necesitan para crear una experiencia compartida: el mundo externo. El espectador, lejos de ser pasivo, da sentido a esa construcción del ser, puesto que depende de su mirada para ser-reconocido. Esta es la unidad absoluta en perfecta serenidad que Klein buscaba, y así es como lo llevó a cabo, a través de la reverberación del azul. La concordia a partir de la segregación que implica la huella azul externa como reflejo empático del alma creadora. Y este estado de la unidad neofigurativa, constituyendo el máximo logro para la salud, permanece en perfecta serenidad porque es capaz de identificarse con otras unidades.

⁷⁷⁶ Como señala Winnicott, para que a un objeto exterior se lo sienta real, la relación con él debe ser la relación con una alucinación.

Volvemos al retrato de Fred Klein si bien descubrimos que, en cierta manera, nunca salimos de ahí, sino que trasladamos y reconvertimos la mirada. El azul, al igual que el espejo ambiental “no es algo que se mira, sino algo dentro de lo cual se mira”. El principio de un nuevo-ser lograría encontrar el reconocimiento deseado para trascender con su existir.

Hemos establecido una relación entre el estadio del ser o la suma de principios en el retrato de Marie Raymond e Yves Klein pintado por Fred Klein y en las obras de Yves Klein, valorando la eclosión tras la fusión del monocromo azul que se percibía en el bloque femenino, en una madre con su bebé en brazos. El proceso para conquistar a la concordia responde a un principio de ser como suma, que parte de: 1) Monocromo=fusión ambiental 2) Huella=no-yo 3) Fuego=canibalismo/prueba de supervivencia 4) Vacío=confiabilidad ambiental.

Apresar el vacío en la desaparición definitiva de Klein es una inmunización a la destrucción de un primer instante del ser. Caballero, yudoka y artista, aquel niño guerrero que utilizaba los lienzos sobre bastidor como escudo durante sus juegos infantiles, utiliza el arte como una organización defensiva o provisión ambiental. Sentando la individualidad fundamental a nivel general y adecuando las condiciones para que el sostenimiento forme parte de su universo experiencial, del ser como suma surgirá una posibilidad para un nuevo hacer. La resurrección de la carne responde a la neo-integración de una nueva figuración que aligera el peso de su piel y supone la total relajación que conlleva la liberación. Así, a salvo, en el ambiente proveedor que disminuye el temor y estimula su confianza plena, Yves (Marie) Klein encontraría, aliviado, su libertad y amanecer en el fin del mundo, a partir del reconocimiento salutífero de la acción a la luz de un ambiente inmaculado, la suma y abertura del ser. Y es esta la prueba más especial y definitiva de su supervivencia, de la recepción y de la comprensión: la evocación de dicha existencia, la infinita conmemoración que valida su imaginación creadora, la bendición que equilibra su gran obra con el medio:

“EL MITO DE LO ETERNO obsesiona a la humanidad.

El vacío es lo que une a lo inmaterial.

La búsqueda de lo Absoluto.

Una y otra vez, el Tiempo, el Espacio

Encarnan los medios de investigación del INFINITO,
Que acompasa la marcha espiritual de la Humanidad.
Esas esponjas teñidas de azul
Que adquirieron forma humana y se engastaron en el Oro;
La Tierra magnificada hasta su quintaesencia por medio del Oro puro,
Y de la que brota la sombra del hombre,
Es la última obra de Yves KLEIN.
El símbolo de su obra y de su vida.
Si nos retrotraemos hasta los primitivos italianos,
Un alba de los tiempos,
Encontraremos el símbolo.
Del fondo áureo del cuadro surge la historia
Del Cristianismo, que ha prevalecido veinte siglos.
VEINTE SIGLOS, VEINTE AÑOS
¿No son veinte años el tiempo que el Hombre necesita
Para alcanzar la madurez?
Cuántas veces veinte siglos, veinte años de historia
De la Humanidad conllevan la abertura del SER.
La OBRA de Yves Klein justifica la irrupción de las profundidades
De las que nace y a las que vuelve,
Como el hilo de los días,
De la Sombra a la luz,
El Ser que el Tiempo comba y endereza
UNA Y OTRA VEZ”⁷⁷⁷.

⁷⁷⁷ Raymond, M., El Mito de lo Eterno, manuscrito sin fecha, Archivos Yves Klein, París. Traducción Eugenio Castro.

Marie Raymond



Figura 109. *Retrato de Marie Raymond y de Yves Klein*, Fred Klein (1898-1990), ca. 1928. Extraído de Machurat, C., (2013). *Un. Bleu. Infini. Immatériel*. Espace Yves Klein, [Conferencia pronunciada en Auditorium del Mamac, Niza, Francia, marzo 2013].

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Klein, Y., *1928-1962. Selected Writings*, Londres, Tate Gallery, 1974.
- Klein, Y., *Dimanche* (Falsa edición dominical vendida en el periódico parisino *France-Soir*, vendido en quioscos de París el 27 de noviembre de 1960).
- Klein, Y., *Le dépassement de la problématique de l'art* (ed. e introd. por Marie-Anne Sichère y Didier Semin), París, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 2003.

Obras monográficas

- Arnaldo, J., *Yves Klein*, Barcelona, Nerea, 2000.
- Banai, N., *Yves Klein*, Londres, Reaktion Books, 2014.
- Ottmann, K., *Yves Klein: obras y escritos* (trad. Marta Pérez), Barcelona, Polígrafa, 2010.
- Restany, P., *Yves Klein le monochrome*, París, Hachette, 1974.
- Restany, P., *Yves Klein*, París, du Chêne, 1982.
- Ribettes, J.M., *Yves Klein contre C. G. Jung*, Bruselas, La Lettre volée, 2003.
- Riout, D., *Yves Klein: manifester l'immatériel*, París, Gallimard, 2004.
- Stich, S., *Yves Klein*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1995.
- Weitemeier, H., *Yves Klein, 1928-1962: Internacional Klein Blue* (trad. Carmen Sánchez Rodríguez), Colonia, Taschen, 2001.

Catálogos

- McEvilley, T., *Yves Klein 1928-1962: A retrospective*, Houston (Texas), Institute for the Arts, Rice University, 1982.
- *Yves Klein*, París, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, 1983.
- *Joseph Beuys, Yves Klein, Mark Rothko: profecía y transformación*, Madrid, Fundación Caja de Pensiones, 1987.
- *Yves Klein*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1995.
- *Yves Klein*, Bilbao, Museo Guggenheim, 2005.

- Fleck, R., *Marie-Raymond, Yves Klein, herencias*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2009.
- *Nuevos Realismos: 1957-1962. Estrategias del objeto, entre readymade y espectáculo*, Madrid, MNCARS, 2010.

Obras generales

- Beuys, J., *Beuys Klein. Rothko. Profecía y transformación*, Madrid, Fundaciones Caja de Pensiones, 1987.
- McEvelley, T., *De la ruptura al cul de sac. Arte de la segunda mitad del siglo XX* (trad. Alfredo Brotons Muñoz), Madrid, Akal, 2007.
- Ortiz-Echagüe, J., *Yuri Gagarin y el conde de Orgaz: mística y estética de la era espacial: (Jorge Oteiza, Yves Klein, José Val del Omar)*, Alzuza [Navarra], Fundación Museo Jorge Oteiza, 2014.

Bibliografía básica y fundamental

- Bachelard, G., *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imagen de movimiento* [1958], México, Fondo de Cultura Económica, 1980.
- Bachelard, G., *La poética del espacio*, México, Fondo de Cultura Económica, 1965.
- Bachelard, G., *Psicoanálisis del fuego*, Madrid, Alianza, 1966.
- Ball, P., *La invención del color*, Madrid, Turner, 2003.
- Buchloh, B. H. D., *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*, Madrid, Akal, 2004.
- Foster, H., Krauss, R., Bois, Y. A. y Buchloh, B. H. D.: *Arte desde 1900*, Madrid, Akal, 2006.
- Green, A., *The dead Mother* (ed. Gredorio Kohon), Nueva York, Routledge, 2005.
- Greenberg, J. y Stephen, M., *Object Relations in Psychoanalytic Theory*, Cambridge, Harvard University Press, 1983.
- Goleman, D., *Inteligencia emocional*, Barcelona, Kairós, 2012.
- Jones, A., *El cuerpo del artista*, Londres, Phaidon, 2006.
- Klein, M., *Amor, culpa y reparación y otros trabajos (1921-1945)*, Barcelona, Paidós, 1989.

- Klein, M., *Envidia y gratitud y otros trabajos*, Barcelona, Paidós, 1988.
- Klein, M., *Obras completas. Melanie Klein*, Barcelona, RBA, 2006.
- Kristeva, J., *El genio femenino. La vida, la locura, las palabras. Melanie Klein*, Barcelona, Paidós, 2000.
- Kristeva, J., *Desire in language. A semiotic approach to literature and art*, Nueva York, Columbia University Press, 1980.
- Lacan, J., *Escritos I*, México, Siglo XXI, 2009.
- Laplanche, J. y Pontalis, J. B., *Diccionario de psicoanálisis* (trad. F. Gimeno Cervantes), Buenos Aires, Paidós, 1996.
- Lucio Fontana, *catalogue raisonné des peintures, sculptures et environnements spatiaux*, Bruselas, Arxiu Lucio Fontana-La Connaissance, 1974, 2 vols.
- Manzoni, P., publicado por primera vez en *Azimuth* (Milán), 1960, n.º 2.
- Nead, L., *El desnudo femenino*, 2.ª ed., Madrid, Tecnos, 2013.
- Neumann, E., *The child: Structure and dynamics of the nascent personality* (trad. Ralph Manheim), Londres, Karnac Books, 1988.
- Restany, P., *Manifeste des Nouveaux Réalistes*, París, Dilecta, 2007.
- San Martín, F.J., *Piero Manzoni*, Madrid, Nerea, 1998.
- Segal, H., *Introducción a la obra de Melanie Klein*, Barcelona, Paidós, 2002.
- Segal, J., *Melanie Klein*, Londres, SAGE Publications, 2004.
- Whitmont, E.C., *El retorno de la diosa*, Barcelona, Argós Vergara, 1982.
- Winnicott, D. W., *Obras escogidas*, Barcelona, RBA, 2007, 4 vols.
- Winnicott, D. W., *El gesto espontáneo: Cartas escogidas*, Barcelona, Paidós, 1990.
- Winnicott, D. W., *Exploraciones psicoanalíticas*, Barcelona, Paidós, 1991.
- Winnicott, D. W., *Los procesos de maduración y el ambiente facilitador*, Barcelona, Paidós, 1992.
- Winnicott, D. W., *El hogar, nuestro punto de partida. Ensayos de un psicoanalista*, Barcelona, Paidós, 1996.
- Winnicott, D. W., *Realidad y juego*, 2.ª ed., Barcelona, Gedisa, 2009.
- Winnicott, D. W., *Los bebés y sus madres*, Barcelona, Paidós, 1998.
- Winnicott, D. W., *Escritos de pediatría y psicoanálisis*, Barcelona, Paidós, 1998.
- Winnicott, D. W., *La naturaleza humana*, Barcelona, Paidós, 1993.

- Williams, T., *The Theatre of Tennessee Williams*, vol. III, Nueva York, New Directions Publishing, 1991.
- V.V.A.A., *Developments in psychoanalysis*, Londres, Karnac, 2002.

Artículos

- Bois, Y. A., «La actualidad de Klein» (trad. A. Useros), *Revista Minerva* (Madrid, CBA), 2010, n.º 13.
- Buchloh, B. H. D., «The Primary Colors for the Second Time: A Paradigm Repetition of the Neo-Avant-Garde», *October* (MIT Press), verano de 1986, vol. 37, pp. 41-52.
- Buchloh, B. H. D., «Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions», *October* (MIT Press), invierno de 1990, vol. 55, pp. 105-143.
- Descargues, P., «Yves Klein, l'homme qui a vendu du vide», *Tribune de Lausanne*, 30 de octubre de 1960, pp. 7-8.
- Descargues, P., «L'expérience picturale d' Yves Klein», *Gazette des Beaux-Arts*, octubre de 1971, vol. 78, núm. 1233, pp. 207-224.
- Díaz Cuyás, J., «Mondo Cane: Yves Klein entre caníbales», *Revista de Occidente*, 2012, n.º 369, pp. 7-27.
- Duve, T., «Yves Klein, or The Dead Dealer» (trad. R. Krauss), *October* (Cambridge, MIT Press), 1989, vol. 49, pp. 72-90.
- Espinosa S., «El mundo inmaterializado: a propósito de Yves Klein» [artículo online]. Recuperado de: www.ub.edu/las_nubes/archivo/ocho/autores/klein.htm. París, 19 de noviembre de 2006. [Fecha de consulta: 23 de abril de 2015].
- Fuller, P., «Mother and child in Henry Moore and Winnicott», en A. Gilroy y T. Dalley (eds.), *Pictures at an Exhibition (Psychology Revivals): Selected Essays on Art and Art Therapy*, Hove (Reino Unido): Routledge, 2014, p. 5.
- López Arnaiz, I., «Yves Klein en Madrid. La fragua de una artista», *Anales de Historia del Arte*, 2014, vol. 24 (n.º esp. diciembre), pp. 219-236.
- McEvelley, T., «Yves Klein conquistador del vacío», *3ZU: revista d'arquitectura*, 1994, núm. 2.

- McEvilley, T., «El ademán de dirigir nubes», *Revista Artforum*, junio de 1984.
- Packer, W., «A joker and tease of talent», *Financial Times*, 14 de febrero de 1995.
- Pecorari, M., «Chaste or chased? Interpreting Indiscretion in Tennessee Williams' Suddenly Last Summer», *Miranda* [en línea], 28 de junio de 2013, n.º 8. Recuperado de: <<http://miranda.revues.org/5553>>.
- Velasco, R., «¿Qué es el Psicoanálisis Relacional?», *Ceir*, febrero de 2009, vol. 3, núm. 1, pp. 58-67.

Páginas web

- El Gesto espontáneo, <<http://elgestoespontaneo.com>>.
- International psychoanalytical association, <<http://www.ipa.org.uk>>.
- Klein, Y., «Documentos y biografía», en *Yves Klein Archives & McDourduff*, París, <www.yveskleinarchives.org>.
- Melanie Klein Trust, Londres, <www.melanie-klein-trust.org.uk>.
- Sociedad Española de Psicoanálisis, <www.sep-psicoanalisi.org>.
- The International Journal of Psychoanalysis, <www.psychoanalysis.org.uk/ijpa>.
- The Institute of Psychoanalysis, Londres, <www.psychoanalysis.org.uk>.

Adicional

- Riout, D., «Yves Klein: le ciel, et au-delà», en *Coloquio Internacional Museo de Arte Moderno y Arte Contemporáneo de Niza (MAMAC) Spiritualité et matérialité dans l'œuvre de Yves Klein / Spiritualità e materialità nell'opera di Yves Klein*, celebrado el 19 de mayo de 2000 en Niza.
- *Yves Klein, íntimo* [catálogo de la exposición celebrada en Espacio en Blanca, Galería Cayón del 10 de septiembre al 21 de noviembre de 2015].

BIBLIOGRAFÍA

Obras monográficas

- Charlet, N., *Yves Klein*, París, Adam Biro, 2000.

- Charlet, N., *Les écrits d'Yves Klein* (tesis doctoral), Université Panthéon-Sorbonne, París, 2002.
- Conderana Cerrillo, J.L., J. A., «Yves Klein. El Théâtre du vide y el espacio colectivo», en coord. por José Luis Crespo Fajardo (coord.), *Cultura y tácticas estéticas*, Málaga, Editorial Universidad de Málaga, 2014, pp. 183-196.
- Descargues, P., *Yves Klein*, Neuchâtel, Ides et Calendes, 2003.
- McEvelley, T., *Yves the Provocateur: Yves Klein and Twentieth-century Art*, Nueva York, McPherson & Company, 2010.
- Millet, C., *Yves Klein*, París, Artpress (hors série), 2006.
- Riout, D., *Yves Klein*, París, Éditions Gallimard, 2006, (Palimpsestes).
- Wember, P., *Yves Klein*, Colonia, DuMont Schauberg, 1969.

Bibliografía básica y fundamental

- Abraham, K., *Dreams and Myths. A study in Race Psychology*, Nueva York, Johnson Reprint Corporation, 1970.
- Abraham, K., *Selected Papers* (ed. Ernest Jones, trads. D. Bryan y A. Strachey), Londres, Institute of Psychoanalysis, 1927.
- Adler, A., *Guiando al niño según los principios de la psicología del individuo*, Buenos Aires, Paidós, 1965.
- Adler, A., *La educación de los niños*, Buenos Aires, Losada, 1967.
- Adler, A., *Práctica y teoría de psicología del individuo*, Buenos Aires, Paidós, 1967.
- Adler, A., *Superioridad e interés social Una colección de sus últimos escritos*, México, Fondo de Cultura Económica, 1968.
- Aguirre de Cárcer, A., *Educación maternal*, Madrid, El autor, 1979.
- Ahmad Abbas, K., *Till we reach the stars. The story of Yuri Gagarin*, Londres, Asia Publishing House, 1961.
- Bachelard, G., *El agua y los sueños ensayo sobre la imaginación de la materia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1978.
- Bachelard, G., *La llama de una vela*, Barcelona, Laia, 1989.
- Bachelard, G., *La tierra y las ensoñaciones del reposo. Ensayo sobre imágenes de la intimidad*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006.
- Barthes, R., *Mitologías*, Madrid, Siglo XXI, 1980.

- Blatt, S., *Polarities of experience*, Washington DC, American Psychological Association, 2002.
- Brown, N. O., *El cuerpo del amor*, Barcelona, Santa & Cole, 2005.
- Brown, N. O., *Eros y Tanatos. El sentido psicoanalítico de la historia*, Barcelona, Santa & Cole, 2007.
- Britton, R., *Belief and imagination*, Nueva York, Rotledge, 2004.
- Brinton Perera, S., *Descent to the goodness*, Toronto, Inner City Books, 1981.
- Bowlby, J., *La separación afectiva*, Barcelona: Paidós, 1983.
- Douglas, M., *Pureza y peligro. Un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*, 2.ª ed., Madrid, Siglo XXI, 1991.
- Downing, C., *La diosa: imágenes mitológicas de lo femenino* (trad. M. P. Pigem), Barcelona, Kairós, 1999.
- Eco, U., *Cómo se hace una tesis: técnicas y procedimientos de estudio, investigación y escritura*, Barcelona, Gedisa, 2001.
- Eliade, M., *Aspectos del mito*, Barcelona, Paidós, 2000.
- Eliade, M., *Cosmos and history. The myth of the eternal return* (trad. W.R. Trask), Nueva York, Harper Torchbooks, 1959.
- Eliade, M., *El mito del eterno retorno*, Buenos Aires, Emecé, 1968.
- Eliade, M., *Imágenes y símbolos*, Madrid, Taurus, 1999.
- Ellis, H., *Amor y dolor: estudio sobre el sadismo y el masoquismo*, Madrid, Viuda de Rodríguez Serra, 1906.
- Ellis, H., *El simbolismo erótico; El mecanismo de la detumescencia; El estado psíquico durante la preñez*, Madrid, Hijos de Reus, 1913.
- Ellis, H., *Estudios de psicología sexual*, Madrid, Hijos de Reus, 1913.
- Fairbairn W. D. D., *Estudios psicoanalíticos de la personalidad*, Buenos Aires, Home-Paidós, 2003.
- Ferenczi, S., *Obras completas. II*, Barcelona, RBA, 2006.
- Fordham, M., *Freud, Jung, Klein, the fenceless field. Essays on psychoanalysis and analytical psychology* (ed. Roger Hobdell), Londres, Routledge, 2005.
- Frazer, J. G., *Mitos sobre el origen del fuego*, Barcelona, Alta Fulla, 1986.
- Freedberg, D., *El poder de las imágenes*, Madrid, Cátedra, 2009.
- Freud, S., *Obras completas*, Barcelona, RBA, 2006.
- Fuller, P., *Art and Psychoanalysis*, Londres, Writers and Readers, 1980.

- Gagarin, Y. y Lebedev, V., *Psychology and space* [1973], Honolulu (Hawái), University Press of the Pacific, 2003.
- Glover, N., *Psychoanalytic Aesthetics: An Introduction to the British School*, Karnac Books, 2009.
- Gray, F., *Jung, Irigaray, Individuation. Philosophy, analytical psychology and the question of the feminine*, Nueva York, Routledge, 2008.
- Green, A., *Narcisismo de vida, narcisismo de muerte* (trad. J. L. Etcheverry), Buenos Aires, Amorrortu, 1999.
- Heimann, P., *About children and children-no-longer*, Nueva York, Rotledge, 2005.
- Heindel, M., *Concepto Rosacruz del cosmos*, Barcelona, Clarasó, 1912.
- Horney, K., *Psicología femenina*, Madrid, Alianza, 1980.
- Jung, C. G., *Psicología y alquimia*, Esplugas de Llobregat [Barcelona], Plaza & Janés, 1977.
- Lacan, J., *La familia*, Barcelona, Argonauta, 1978.
- Lacruz, J. *Donald Winnicott: vocabulario esencial*, Zaragoza, Mira Editores, 2011.
- McWilliams, N., *Psychoanalytic fase formulation*, Nueva York, The Guilford Press, 1999.
- Meltzer, D., *Clínica psicoanalítica con niños y adultos*, Buenos Aires, Spatia, 1995.
- Mitchell, J., *Psychoanalysis and Feminism*, Nueva York, Penguin Books, 2000.
- Neumann, E., *La Gran Madre: una fenomenología de las creaciones femeninas de lo inconsciente*, Madrid, Trotta, 2009.
- Piaget, J., *La representación del mundo en el niño*, 9.ª ed., Madrid, Morata, 2001.
- Piaget, J., *Seis estudios de psicología*, Barcelona, Labor, 1991.
- Rank, O., «The myth of the birth of the hero. A psychological interpretation of mythology», Nueva York, *The journal of nervous and mental disease*, 1914, n.º 18.
- Rosenfeld, H., *Impasse and Interpretation*, Nueva York, Taylor &, 2004.
- Rougemont, D., *El amor y occidente*, 8.ª ed., Barcelona, Kairós, 2002.
- Schelling, F. W. J., *Las edades del mundo*, Tres Cantos, Akal, 2002.
- Segal, H., *Dream, Phantasy and Art*, Nueva York, Routledge, 2005.

- V.V.A.A., *Developments in psychoanalysis*, Londres, Karnac, 2002.

Artículos

- Busbea, L., «Yves Klein: Air Architecture», *Journal of the Society of Architectural Historians* (Berkeley, University of California Press), 2005, vol. 64, n.º 4, pp. 552- 553.
- Caballero, O., «Yves Klein: Cuerpo y color», *Descubrir el arte* (Madrid, Arlanza), año VIII, n.º 90, pp. 74-78.
- Calvo Serraller, F., «Lo poético de un vanguardista», *El País*, 24 de mayo de 1995.
- Calvocoressi, R., «Yves Klein at the Centre Georges Pompidou. Paris», *The Burlington Magazine* (Londres, The Burlington Magazine Publications), 1983, vol. 125, n.º 967, p. 642.
- Cheetham, M. A., «Matting the Monochrome: Malevich, Klein, and Now», *Art Journal* (Nueva York, College Art Association), 2005, vol. 64, n.º 4, pp. 94-109.
- Cogollor, M., y González de Rivera J. L., «El psiquismo fetal», *Actas Luso-Españolas de Neurología, psiquiatría y ciencias afines*, vol. XI, 2.ª etapa, n.º 3, Departamento de Psiquiatría. Hospital General y Clínico, Tenerife (Canarias), 3 de noviembre 1983.
- Cone, M.C., «Pierre Restany and the Nouveaux Realistes», *Yale French Studies* (New Haven, Yale University Press), 2000, n.º 98, pp. 50-65.
- Fuller, P., «The Venus and the internal objects», en *Art and Psychoanalysis*, Londres, Writers & Readers, 1980, pp. 71-129.
- Furman, E., «Mothers have to be there to be left», en *Psychoanalytic study of the child*, núm. 37, 1987, pp. 15-28.
- Gianneti, C., «El salto al vacío. Retrospectiva de Yves Klein», *Lápiz*, núm. 108, pp. 52-57.
- Goldberg, I., Yves Klein. «De la mégalomanie considérée comme l'un des beaux-arts», *Beaux Arts Magazine* (Issy-les-Moulineaux, Beaux Arts Ed.), 2006, n.º 268, pp. 48-57.
- Meltzer, D., «La evolución de las relaciones objetales» (trad. C. Tabbia y C. Gleeson), *British Journal of psychotherapy* (Londres), 1997.

- Millet, C., «Yves Klein: les cendres de l'art/ the ashes of art», *ArtPress* (París, Art Press International), 2006, n.º 327, pp. 22-27.
- Mitchell, J., «Theory as an object», *October* (Nueva York, MIT Press), 2005, n.º 113.
- Solnit, R., «Yves Klein and the Blue of Distance», *New England Review* (Middlebury, Middlebury College Publications), 2005, vol. 26, n.º 2, pp. 176-182.

ÍNDICE DE IMÁGENES

Figura 1.	<i>Retrato de Marie Raymond y de Yves Klein</i> , Fred Klein (1898-1990), 1929, 61 × 46 cm. Óleo sobre lienzo	35
Figura 2.	<i>Les mondes dans l'espace (Los mundos en el espacio)</i> , Marie Raymond (1908-1989), 1958, 195 × 195 cm. <i>Huile sur toile</i>	53
Figura 3.	<i>Retrato de Marie Raymond y de Yves Klein</i> , Fred Klein (1898-1990), 1929, 61 × 46 cm. Óleo sobre lienzo	53
Figura 4.	<i>Les mondes dans l'espace (Los mundos en el espacio)</i> , Marie Raymond (1908-1989), 1958, 195 × 195 cm. <i>Huile sur toile</i>	53
Figura 5.	Cosmogonía azul y rosa con huellas de viento. Sin título (COS 27), Yves Klein (1928-1962), 1961, 93 × 74 cm. Pigmento seco en resina sintética sobre papel montado sobre tela. Colección particular	54
Figura 6.	<i>Hiroshima</i> , Yves Klein (1928-1962), 1961, 139,5 × 280,5 cm. The Menil Collection, Houston	60
Figura 7.	<i>Monocromo azul sin título</i> (IKB 45), Yves Klein (1928-1962), 1960, 27 × 46 cm	63
Figura 8.	<i>Antropometría de la época azul</i> (ANT 82) (detalle), Yves Klein (1928-1962), 1960, 156,5 × 282,5 cm	63
Figura 9.	<i>Lecteur IKB élégant</i> (SE 173), 1959, 36 cm	65
Figura 10.	<i>Dibujo sin título</i> , Yves Klein (1928-1962), 1950, 35 × 33 cm	84
Figura 11.	<i>Cristo llevando la Cruz</i> (D 37), Yves Klein (1928-1962), ca. 1951, 20,5 × 15 cm	84
Figura 12.	<i>Caballo</i> (D 12), Yves Klein (1928-1962), ca. 1949, 22,5 × 27,2 cm	84
Figura 13.	<i>Yves Klein, viaje a Irlanda</i> , abril-mayo, 1950.	84
Figura 14.	Inicio de la «Época azul»: suelta de 1001 globos azules, St-Germain-des-Prés (París), 1957	102
Figura 15.	Homenaje a Yves Klein: suelta de 1001 globos azules, centro Pompidou (París), 2007	102
Figura 16.	<i>Paysage lignes de forcé (Paisaje de líneas forzadas)</i> , Marie Raymond, 1946, 65 × 54 cm. Óleo sobre lienzo	113
Figura 17.	<i>Structure brisée (Estructura rota)</i> , Marie Raymond, 1959, 60 × 81 cm. Óleo sobre lienzo	113
Figura 18.	<i>Propuesta monocroma: época azul</i> , Milán, 1957, Yves Klein Archives, París	116
Figura 19.	<i>Paravent (El gran biombo azul)</i> (IKB 62), Yves Klein, 1957, 150 × 350 cm	120
Figura 20.	<i>Cosmogonía sin título</i> [Cos. 26], 1961, 30 × 41 cm. Pigmento y aglutinante sobre papel, montado en canvas	124
Figura 21.	<i>Cosmogonía de lluvia</i> [Cos. 22], 1961, 70,5 × 99,5 cm. Pigmento seco en resina sintética sobre papel. Colección privada	125
Figura 22.	Imágenes del documental <i>Yves Klein, La Révolution Bleue</i> . Producción MK2 TV, Centro Pompidou. Escrito por Stéphan y François Lévy-Kuentz, dirigido por Francois Levy-Kuentz, 2006	125
Figura 23.	<i>Antropometría sin título (Autorretrato)</i> [ANT 170], 1960, 167 × 123 cm. Pigmento seco en resina sintética sobre papel sobre tela. Hiroshima City Museum, Hiroshima	137
Figura 24.	Klein ensayando antropometrías con la modelo Michèle, 1960. Fotografía: Harry Shunk-John Kender	145
Figura 25.	Fotografía de Yves Klein, ca. 1934, Archivos de Yves Klein	146

Figura 26. Yves Klein aplicando pintura azul a la modelo de una antropometría, París, 1960. Fotografía (detalle): Harry Shunk-John Kender	148
Figura 27. «Pincel-viviente», antropometrías de la época azul, Galería Internacional de Arte Contemporáneo, París, 9 de marzo de 1960	149
Figura 28. <i>Antropometría sin título</i> (ANT. 20), 1962, 71,5 × 43,5 cm. Pigment bleu sur papier monté sur toile. Colección privada	152
Figura 29. <i>Antropometría sudario sin título</i> (ANT SU 14), ca. 1960, 205 × 90,5 cm	152
Figura 30. <i>Antropometría de la época azul</i> (ANT 82), 1960, 156,5 × 282,5 cm	159
Figura 31. <i>Antropometría sudario sin título</i> (ANT SU 9), ca. 1960, 141 × 136 cm	159
Figura 32. <i>Dibujo madre-hijo</i> . Fuente: Winnicott, D. W. Obras escogidas RBA	160
Figura 33. <i>Antropometría de la época azul</i> (ANT 82) (detalle), 1960, 156,5 × 282,5 cm	160
Figura 34. <i>Retrato de Marie Raymond y de Yves Klein</i> , Fred Klein (1898-1990), 1929, 61 × 46 cm. Óleo sobre lienzo	160
Figura 35. <i>Antropometría sin título</i> (ANT 176), 1960, 65 × 50 cm	166
Figura 36. Imagen del documental <i>Yves Klein, La Révolution Bleue</i> , Producción MK2 TV, Centro Pompidou. Escrito por Stéphan y François Lévy-Kuentz, dirigido por Francois Levy-Kuentz, 2006	166
Figura 37. <i>Globo azul</i> , 1961. Colección privada	166
Figura 38. Imagen del documental <i>Yves Klein, La Révolution Bleue</i> , Producción MK2 TV, Centro Pompidou. Escrito por Stéphan y François Lévy-Kuentz, dirigido por Francois Levy-Kuentz, 2006	169
Figura 39. <i>Yves Klein realizando una antropometría en su taller</i> , calle Campagne Première, París, 1960. Detalle. Fotografía de Harry Shunk	170
Figura 40. <i>Yves Klein</i> . Fotografía de Harry Shunk	175
Figura 41. <i>Venus azul</i> (S 41), 1962, 69,5 × 30 × 20 cm	178
Figura 42. Caricatura de Yves Klein <i>Malevich ou l'espace vu de loin</i> , ca. 1959	181
Figura 43. <i>Blanco sobre blanco</i> , Kazimir Malevich, 1918, Museo de Arte Moderno (MoMA), Nueva York	182
Figura 44. <i>Retrato de Marie Raymond y de Yves Klein</i> , Fred Klein (1898-1990), 1929, 61 × 46 cm. Óleo sobre lienzo	182
Figura 45. Preestreno de la exposición <i>Propositions monochromes</i> , Galería Schmela, Düsseldorf, 31 mayo de 1957	188
Figura 46. <i>Monocromo azul agujereado por el fuego</i> (IKB 25), ca. 1959, 18 × 19,3 cm	196
Figura 47. Lienzo recortado con agujeros y la frase «Tentative des Vides dans le tableau figuratif de 1955 [monochrome en 49]. Ça ne va rien! YK»	196
Figura 48. <i>Escultura de esponja azul sin título</i> (SE 191), 1959, 28 × 18 × 11 cm	198
Figura 49. <i>Archisponge</i> (RE 11), 1960, 200 × 165 cm	198
Figura 50. <i>Relieve de esponjas azul sin título</i> (RE 40), 1960, 200 × 164,5 cm	198
Figura 51. <i>La forêt et les bas-reliefs monochromes (Bosque de esponjas y bajorrelieves monocromos)</i> , Galería Iris Clert, París, 15-30 de junio, 1959	198
Figura 52. Muro de fuego, Museo Haus Lange, Krefeld, exhibición <i>Monochrome und Feuer</i> , 14 de enero de 1961	204
Figura 53. Fuente de fuego, Museo Haus Lange, Krefeld, exhibición <i>Monochrome und Feuer</i> , 14 de enero de 1961	204
Figura 54. <i>Cosmogonía sin título</i> (COS 17), 1960, 64 × 49,5 cm	206
Figura 55. <i>Antropometría época azul</i> (detalle) (ANT 82), 1960, 156,5 × 282,5 cm	208

Figura 56. <i>Pintura de fuego sin título</i> (detalle) (F 80), 1961, 175 × 90 cm	208
Figura 57. <i>Le Rêve du Feu</i> , fotografía de Harry Shunk, 1961	208
Figura 58. <i>Yves Klein</i> , fotografía de Lee Stalsworth, 1961, Yves Klein Archives	208
Figura 59. <i>Pintura de fuego sin título</i> (F 35), 1961, 79,5 × 119 cm	211
Figura 60. <i>Pintura de fuego sin título</i> (F 34), 1961, 79,5 × 119 cm	211
Figura 61. <i>Pintura de fuego con color sin título</i> (FC 14), 42,7 × 34,5 × 2,4 cm	211
Figura 62. <i>Pintura de fuego con color sin título</i> (FC 13), 1962 32 × 23,4 cm	211
Figura 63. <i>Pintura de fuego sin título</i> (F 3), 1961, 146 × 97 cm	211
Figura 64. Grande Anthropophagie bleue. Hommage à Tennessee Williams (ANT 76), 1960, 275 × 407 cm	213
Figura 65. <i>Ô FOUDRES...</i> (F 126), 1962, 12,5 × 12,5 cm.	218
Figura 66. Creando las <i>Pinturas de fuego</i> en el Centro de Pruebas de Gas de Francia, La Plaine Saint-Denis, 1961	218
Figura 67. <i>Historia del espacio</i> , Marie Raymond, 1948, 60 × 81 cm. Óleo sobre lienzo	221
Figura 68. <i>El ojo azul de la lejanía</i> , Marie Raymond, 1950, 65 × 174 cm. Gouache sobre papel montado sobre lienzo	221
Figura 69. <i>Monocromo azul sin título</i> (IKB 115), 1959, 64 × 30 cm	222
Figura 70. <i>Plato azul sin título</i> (IKB 54), 1957, Ø 24 cm	222
Figura 71. <i>Antropometría de la época azul</i> (ANT 82), 1960, 156,5 × 282,5 cm	222
Figura 72. <i>Pintura de fuego con color sin título</i> (FC 1), 1962, 141 × 300 cm	223
Figura 73. <i>Vampiro</i> (ANT SU 20), ca. 1961, 140 × 94 cm	230
Figura 74. <i>Antropometría sin título</i> (ANT 8), ca. 1960, 102 × 73 cm	234
Figura 75. Vistas del planeta Tierra. Base de datos de la NASA	270
Figura 76. <i>Antropometría sin título</i> (ANT 148), 1960, 104 × 68 cm	270
Figura 77. Vistas del planeta Tierra. Base de datos de la NASA	270
Figura 78. <i>Relieve planetario sin título</i> , 1961	271
Figura 79. <i>Relieve planetario azul sin título</i> (RP 4), 1961, 54 × 38 × 5,5 cm	271
Figura 80. <i>Relieve planetario azul «Europa-África»</i> (RP 11), 1961, 79 × 53 cm	271
Figura 81. <i>Antropometría sin título</i> (ANT 119), 257 × 204 cm	273
Figura 82. Fotografía número III del diario <i>Dimanche</i>	281
Figura 83. <i>Escultura sin título</i> (S 6), 1957, 19,5 × 6 × 6,5 cm	286
Figura 84. <i>Escultura sin título</i> (S 1, 2, 3, 4, 5), 1957, 19,5 × 12 × 9,5 cm	286
Figura 85. <i>Escultura sin título</i> (S 25), 1957, 30 × 13 × 12 cm	286
Figura 86. <i>Venus azul</i> (S 12), 1962, 53,5 × 25,5 × 8,5 cm	286
Figura 87. <i>Rodillo para pintar</i> (SO 1), ca. 1957, 31 × 21 cm	286
Figura 88. <i>Escultura táctil</i> (S 22), ca. 1957, 141,5 × 49,5 × 50 cm	286
Figura 89. Creación del molde de Arman para retrato en relieve, calle Campagne-Première, 14, París, febrero, 1962	294
Figura 90. <i>Retrato de Arman</i>	294
Figura 91. <i>Desnudo azul X</i> , Henri Matisse, 1952. Papel gouache	296
Figura 92. <i>Desnudo azul II</i> , Henri Matisse, 1952. Papel gouache	296
Figura 93. Fotografía <i>Ad Reinhardt pintando</i> , fuente: Ad Reinhardt Foundation	296
Figura 94. <i>Pintura abstracta Azul</i> , 1953, 131,5 × 75,5 cm. Óleo sobre lienzo, Whitney Museum of Modern Art, Nueva York	296
Figura 95. <i>Color puro rojo, color puro amarillo, color puro azul</i> , Aleksandr Rodchenko, 1921, 62,5 × 52,5 cm. Óleo sobre lienzo	299
Figura 96. <i>Ofrenda votiva a santa Rita</i> , depositada en su santuario de Cascia, Yves Klein, febrero de 1961, 21 × 14 × 3,2 cm	299

Figura 97. <i>Pintura blanca</i> , Robert Rauschenberg, 1951, 182,9 × 274,3 cm. Óleo sobre lienzo, 3 paneles, colección del artista	305
Figura 98. <i>Figura femenina</i> , Robert Rauschenberg y Susan Weil, 1950	305
Figura 99. <i>Sin título</i> , Robert Rauschenberg, 1951. Papel heliograbado expuesto	305
Figura 100. El manifiesto <i>Nouveaux Réalistes</i> , 27 de octubre de 1960	308
Figura 101. <i>Sin título (Homenaje a Klein)</i> , Raymond Hains, 1961	308
Figura 102. <i>Venus azul</i> (S 41), Yves Klein, 1962, 69,5 × 30 × 20 cm	309
Figura 103. <i>Venus de dólares</i> , Arman, 1970, 80 × 35 × 27,2 cm	309
Figura 104. <i>Excavadora del espacio</i> (S 13), Yves Klein y Jean Tinguely, 1958	310
Figura 105. <i>Excavadora del espacio</i> (S 19), Yves Klein y Jean Tinguely, 1958	310
Figura 106. <i>Metamatic n.º 10</i> , Jean Tinguely, 1959	310
Figura 107. <i>Ci-git l'espace. Catalogada como relieve planetario</i> (RP 3)	313
Figura 108. <i>Yves Klein tumbado bajo Ci-git l'espace</i> , 1962 (Cat. 146). Fotografía de Harry Shunk	313
Figura 109. <i>Retrato de Marie Raymond y de Yves Klein, Fred Klein (1898-1990)</i> , ca. 1928. Extraído de Machurat, C., (2013). Un. Bleu. Infini. Immatériel. Espace Yves Klein, [Conferencia pronunciada en Auditorium del Mamac, Niza, Francia, marzo 2013].	333